

Древнее искусство и ритуал

Джейн Эллен Харрисон

Ancient Art and Ritual

Jane Ellen Harrison



Project Gutenberg

The Project Gutenberg eBook of Древнее искусство и ритуал.

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинстве других частей света без каких-либо затрат и почти без ограничений. Вы можете копировать ее, дарить или повторно использовать на условиях лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге или на сайте www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой электронной книги вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь.

Название: Древнее искусство и ритуал

Автор: Джейн Эллен Харрисон

Дата выхода: 18 ноября 2005 [eBook #17087]

Последнее обновление: 12 декабря 2020 г.

Язык: Английский

Кредиты: Продюсеры: Тьерри Альберто, Джульет Сазерленд, Луиза Прайор и команда онлайн-распределенной корректуры по адресу <https://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА GUTENBERG EBOOK ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО И РИТУАЛ ***

Древнее искусство и ритуал

ДЖЕЙН ЭЛЛЕН ХАРРИСОН

Джеффри Камберледж
ОКСФОРД УНИВЕРСИТЕТ ПРЕСС
ЛОНДОН НЬЮ-ЙОРК ТОРОНТО

Впервые опубликовано в 1913 году, переиздано в 1918 (пересмотрено), 1919, 1927, 1935 и 1948 годах

НАПЕЧАТАНО В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ

С самого начала следует четко сформулировать цель настоящего тома. Книга называется "*Древнее искусство и ритуал*", но читатель не найдет в ней ни общего резюме, ни даже набросков фактов о древнем искусстве или древнем ритуале. Эти факты легко найти в справочниках. Смысл моего названия и настоящая суть моей аргументации заключены, пожалуй, в слове "и", то есть в той тесной связи, которую я попытался показать между ритуалом и искусством. Эта связь, как я полагаю, имеет важное значение для вопросов, жизненно важных сегодня, таких как, например, вопрос о месте искусства в нашей современной цивилизации, его связи с религией и моралью и его отличии от них; одним словом, для всего вопроса о том, какова природа искусства и как оно может помочь или помешать духовной жизни.

Я взял греческую драму в качестве типичного примера, потому что в ней мы имеем наглядный исторический пример великого искусства, возникшего из очень примитивного и почти всемирного ритуала. Возникновение индийской драмы или средневековой, а из нее и современной сцены рассказало бы нам ту же историю и послужило бы той же цели. Но Греция сегодня ближе к нам, чем Индия или Средневековье.

Греция и греческая драма напоминают мне о том, что я хотел бы выразить благодарность профессору Гилберту Мюррею за помощь и критику, которые далеко выходят за рамки редакционного долга.

Л. Э. Х.

Ньюхэм-колледж,
Кембридж, июнь 1913 г.

ПРИМЕЧАНИЕ К ПЯТОМУ ОТТИСКУ

Оригинальный текст перепечатан без изменений, за исключением исправления опечаток. В библиографию внесено несколько дополнений (заключенных в квадратные скобки).

1947

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА.	СТРАНИЦА
I ИСКУССТВО И РИТУАЛ	9
II ПЕРВОБЫТНЫЙ РИТУАЛ: ПАНТОМИМИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ	29
III ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ЦЕРЕМОНИИ: ПРАЗДНИК ВЕСНЫ	49
IV ПЕРВОБЫТНЫЙ ВЕСЕННИЙ ТАНЕЦ, ИЛИ ДИФИРАМБ, В ГРЕЦИИ	75
V ПЕРЕХОД ОТ РИТУАЛА К ИСКУССТВУ: ДРОМЕНОН И ДРАМА	119
VI ГРЕЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА: ПАНАФИНЕЙСКИЙ ФРИЗ И БЕЛЬВЕДЕР АПОЛЛОНА	170
VII РИТУАЛ, ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ	204
БИБЛИОГРАФИЯ	253
ИНДЕКС	255

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО И РИТУАЛ

ГЛАВА I

ИСКУССТВО И РИТУАЛ

Название этой книги может показаться читателю странным и даже диссонирующим. Какое отношение имеют друг к другу искусство и ритуал? Для современного человека ритуалист - это человек, озабоченный, возможно, излишне строгими формами и церемониями, исполнением жестко предписанных таинств церкви или секты. Художник, с другой стороны, представляется нам свободным в мыслях и не скованным условностями на практике; его склонность - к свободе. Искусство и ритуал, правда, сегодня разошлись, но название этой книги выбрано удачно. Ее цель - показать, что эти два разнонаправленных развития имеют

общий корень и что ни одно из них не может быть понято без другого. Изначально это один и тот же импульс, который посылает человека в церковь и в театр.

Сегодня такое утверждение может показаться парадоксальным и даже непочтительным. Но для грека шестого, пятого и даже четвертого века до нашей эры оно было бы простым трюизмом. Мы лучше всего убедимся в этом, проследив за афинянином, который отправился в свой театр в день великого весеннего праздника Диониса.

Пройдя через входные ворота в театр на южной стороне Акрополя, наш афинский гражданин сразу же окажется на священной земле. Он находится в *теменосе* или *пректе*, месте, "отрезанном" от общей земли и посвященном богу. Он пройдет слева (рис. 2, с. 144) мимо двух стоящих рядом храмов, один из которых более ранний, а другой более поздний, так как храм, построенный однажды, был настолько священным, что его разрушали лишь с неохотой. Входя в настоящий театр, он ничего не платит за свое место; его посещение - акт поклонения, и с социальной точки зрения оно обязательно; поэтому входную плату за него платит государство.

Театр открыт для всех афинских граждан, но обычный человек не рискнет место в первом ряду. В первом ряду, и только в нем, сиденья имеют спинки, а центральное место в этом ряду - кресло; весь первый ряд постоянно зарезервирован не для отдельных богачей, которые могут позволить себе нанять "ложи", а для определенных государственных чиновников, и все эти чиновники - жрецы. На каждом кресле написано имя владельца; центральное кресло - "жреца Диониса Элевтерия", бога участка. Рядом с ним - место "жреца Аполлона Лавроносца", снова "жреца Асклепия", "жреца Зевса Олимпийского" и так далее по всему переднему полукругу. Как если бы в театре Его Величества первый ряд зрительных мест занимала целая коллегия епископов, а архиепископ Кентерберийский восседал на центральной скамье.

Театр в Афинах не работает ни ночью, ни днем. Драматические представления проходят только на некоторых высоких праздниках Диониса зимой и весной. Это опять же похоже на то, как если бы современный театр был открыт только на праздники Богоявления и Пасхи. Наш современный, по крайней мере протестантский, обычай прямо противоположен. Мы склонны в дни больших религиозных праздников скорее закрывать, чем открывать наши театры. Другой момент контраста - время, отведенное на представление. Мы отдаем театру время после ужина, когда работа закончена, или в лучшем случае пару часов после обеда. Театр для нас - это отдых. Греческий театр открывался на восходе солнца, и весь день был посвящен высокому и напряженному религиозному вниманию. В течение пяти-шести дней великой *Дионисии* весь город находился в состоянии небывалой святости, под *запретом*. Выдворение должника было незаконным, любое личное посягательство, каким бы пустяковым оно ни было, считалось святотатством.

Наиболее впечатляюще и убедительно выглядит церемония, состоявшаяся накануне представления. При свете факелов, в сопровождении большой процессии, в театр вносили образ самого бога Диониса и помещали его в оркестр. Причем он пришел не только в человеческом, но и в зверином облике. Избранные юноши афинян в расцвете своей молодости - эфебы - привели на площадку великолепного быка. Было прямо предписано, чтобы бык был "достоин бога"; он был, самом деле, как мы увидим далее, примитивным воплощением бога. Как будто в нашем современном театре стоит, "освящая все для нашего употребления и нас для служения Ему", человеческая фигура Спасителя, а рядом с ним - пасхальный Агнец.

Но теперь мы подходим к странной вещи. Театром руководит бог, посещение театра - это акт поклонения богу Дионису, и все же, когда начинается спектакль, три раза из четырех о Дионисе мы ничего не слышим. Мы видим, может быть, Агамемнона, возвращающегося из Трои, Клитемнестру, ожидающую его убийства, месть Ореста, любовь Федры к Ипполиту, ненависть Медеи и убийство ее детей: истории красивые, трагические, нравственно поучительные, но едва ли, как нам кажется, религиозные. Сами ортодоксальные греки иногда жаловались, что в пьесах, которые ставились перед ними, "нет ничего общего с Дионисом".

Если драма изначально божественна и уходит своими корнями в ритуал, то почему она выливается в искусство глубоко торжественное, трагическое, но чисто человеческое? Актеры одеты в ритуальные одеяния, как участники Элевсинских мистерий. Но почему же они не исполняют религиозную службу или даже драму богов и богинь, а изображают простых гомеровских героев и героинь? Греческая драма, которая, казалось бы, должна была дать нам ключ к разгадке, показать реальную связь между ритуалом и искусством, ломается, предает нас, казалось бы, в самый ответственный момент, и оставляет нас с нашей проблемой на руках.

Если бы мы имели дело только с греческим ритуалом и искусством, мы вполне могли бы отчаяться. Греки - народ столь стремительного конструктивного воображения, что они почти всегда затушевывают любую проблему происхождения. Их заоблачные башни так прекрасны и волшебны, что отвлекают наш разум от задачи раскопать фундамент. Едва ли найдется проблема происхождения греческой мифологии и религии, которая была бы решена только в рамках греческого мышления. Ритуал у них, в случае с драмой, так быстро и полностью трансформировался в искусство, что, будь у нас под рукой только греческий материал, мы могли бы никогда не заметить этого перехода. Однако, к счастью, мы не ограничены рамками греческого рая. Перед нами открыты более широкие просторы; наш предмет - не только греческое, но и античное искусство и ритуал. На сайте мы можем сразу обратиться к египтянам, народу, более сообразительному, чем греки, и понаблюдать за их медленными, но более поучительными действиями. Для того, кто изучает развитие человеческого разума, средний или даже глупый ребенок часто оказывается более поучительным, чем аномально гениальный. Греция часто слишком близка к нам, слишком развита, слишком современна, чтобы быть поучительной для сравнительных целей.

Из всех египетских, а возможно, и из всех древних божеств ни один не жил так долго и не имел такого широкого и глубокого влияния, как Осирис. Он является прототипом великого класса богов-воскресителей, которые умирают, чтобы жить снова. Его страдания, смерть и воскрешение из года в год разыгрывались в великой мистерии-спектакле в Абидосе. В этой мистерии-пьесе было представлено, во-первых, то, что греки называют его *агоном*, его состязание с врагом Сетом; затем его *пафос*, его страдания, или падение и поражение, его ранение, его смерть и погребение; наконец, его воскресение и "признание", его *анагнорисис* либо как самого себя, либо как своего единоутробного сына Горуса. Смысл этой трижды рассказанной истории мы рассмотрим позже: сейчас нас интересует только тот факт, что она изложена как в искусстве, так и в ритуале.

На празднике Осириса из песка и растительной земли делали небольшие изображения бога, его скульпы окрашивали в зеленый цвет, а лицо - в желтый. Изображения отливали в форме из чистого золота, представляя бога в виде мумии. После захода солнца в 24-й день месяца Чояк чучело Осириса клали в могилу, а изображение предыдущего года убирали. Смысл всего этого был ясно виден из других обрядов. В начале праздника проводилась церемония пахоты и сева. Один конец поля засевали ячменем, другой - полбой, третий - льном. Пока все

это происходило, главный жрец произносил ритуал "засева полей". В "сад" бога, который, по-видимому, представлял собой большой горшок, клали песок и ячмень, затем из золотой вазы на "сад" выливали свежую живую воду из разлива Нила и давали ячменю вырасти. Это был символ воскрешения бога после его погребения, "ибо рост сада - это рост божественной субстанции".

Смерть и воскрешение богов, а также жизнь и плоды земли, были представлены в ритуале, но - и это наш непосредственный вопрос - они также были представлены в определенном, недвусмысленном искусстве. В великом храме Исиды в Филе есть камера, посвященная Осирису. Здесь изображен мертвый Осирис. Из его тела растут колосья кукурузы, а жрец поливает растущий стебель из кувшина. Надпись к изображению гласит: *Это форма того, кого нельзя называть, Осириса из мистерий, который выходит из возвращающихся вод*". Это еще одно представление ритуала месяца Чояк, в котором хоронили чучела бога, сделанные из земли и кукурузы. Когда эти чучела доставали, обнаруживалось, что кукуруза проросла из тела бога, и это прорастание зерна, как говорит доктор Фрейзер, "приветствовалось как предзнаменование, или, скорее, как причина роста урожая".¹

Еще более ярко воскрешение представлено на барельефах, сопровождающих великую надпись Осириса в Дендерах. Здесь бог представлен сначала в виде мумии, накрытой одеялом и лежащей плашмя на своем одре. Постепенно он поднимается, принимая ряд гимнастически невозможных поз, пока, наконец, не встает из чаши - возможно, своего "сада" - совершенно прямо, между распростертыми крыльями Исиды, а перед ним мужская фигура держит *crux ansata*, "крест с ручкой", египетский символ жизни. В ритуале желаемое, *то есть* воскрешение, исполняется, в искусстве - изображается.

Никто не откажет этим барельефам в звании искусства. Итак, в Египте мы имеем наглядный пример - лишь один из многих, - когда искусство и ритуал идут рука об руку. Бесчисленные барельефы, украшающие египетские гробницы и храмы, - это всего лишь ритуальные практики, воплощенные в камне. Это, как мы увидим позже, важный шаг в нашей аргументации. Древнее искусство и ритуал не только тесно связаны между собой, не только взаимно объясняют и иллюстрируют друг друга, но, как мы увидим далее, они на самом деле возникают из общего человеческого порыва.

Бог, который умер и воскрес, конечно же, не ограничивается Египтом; он всемирный. Когда Иезекииль (viii. 14) "пришел к воротам дома Господня, которые были к северу", он увидел там "женщин, плачущих по Таммузу". Эту "мерзость" дом Иуды принес с собой из Вавилона. Таммуз - это *Думузи*, "истинный сын", или, более полно, *Думузи-абсу*, "истинный сын вод". Он, как и Осирис, - бог жизни, которая зарождается от наводнения и угасает в летний зной. В мильтоновской процессии ложных богов,

"Таммуз шел следом,
Чья ежегодная рана в Ливане манила
Сирийские девы оплакивали его судьбу.
В амурных частушках весь летний день".

Таммуз в Вавилоне был юной любовью Иштар. Каждый год он умирал и опускался под землю в место пыли и смерти, "землю, из которой нет возврата, дом тьмы, где пыль лежит на дверях и засовах". И богиня уходила за ним, и пока она была внизу, жизнь на земле прекращалась, ни один цветок не распускался и не рождалось ни одно животное или человек.

Мы знаем Таммуза, "истинного сына", лучше всего по одному из его титулов - Адонис, владыка или царь. Обряды Адониса совершались в середине лета. Это несомненно и памятно, поскольку, когда афинский флот отправлялся в злополучное путешествие в Сиракузы, улицы Афин были заполнены похоронными процессиями, повсюду виднелись изображения умершего бога, а воздух был полон причитаний плакальщиц. Фукидид не упоминает об этом совпадении, но Плутарх² говорит нам, что те, кто учитывал предзнаменования, были полны беспокойства за судьбу своих соотечественников. Отправиться в поход в день погребальных обрядов Адониса, ханаанского "владыки", было не более удачно, чем отплыть в пятницу, в день смерти "владыки" христианства.

Обряды Таммуза и Адониса, отмечавшиеся летом, были скорее обрядами смерти, чем воскрешения. Акцент делается на увядании и отмирании растительности, а не на ее возрождении. Причина этого проста и скоро станет очевидной. Пока же нам остается лишь отметить, что если в Египте обряды Осириса представлены как искусством, так и ритуалом, то в Вавилоне и Палестине на праздниках Таммуза и Адониса царит скорее ритуал, чем искусство.

Теперь мы должны перейти к другому вопросу. Мы видели, что искусство и ритуал, не только в Греции, но и в Египте и Палестине, тесно связаны. Они настолько тесно связаны, что мы даже начинаем подозревать, что у них может быть общее происхождение. Теперь мы должны спросить, что же так тесно связывает искусство и ритуал, что у них общего? Исходят ли они из одного и того же импульса, и если да, то почему, развиваясь, они так сильно расходятся?

Мы проясним ситуацию, если рассмотрим на мгновение, что мы понимаем под искусством, а также несколько подробнее, что мы понимаем под ритуалом.

Искусство, говорит нам Платон³ в знаменитом отрывке из *"Республики"*, - это подражание; художник имитирует природные объекты, которые в его философии сами по себе являются лишь копиями высших реальностей. Все, что может сделать художник, - это сделать копию копии, поднять зеркало природы, в котором, когда он поворачивает его по своему усмотрению, "отражаются солнце и небо, и земля, и человек", любая вещь и все. Никогда еще утверждение, столь ложное, столь ошибочное, не содержало в себе столько намеков на правду, которую, возможно, удастся разгадать с помощью анализа ритуала. Но сначала нужно понять его ложность, и это тем более важно, что заблуждение Платона в измененном виде живет и по сей день. Не так давно один художник так определил свое искусство: "Искусство живописи - это искусство имитации твердых предметов на плоской поверхности с помощью пигментов". Жалкая работа на всю жизнь! Возможно, сегодня мало кто рассматривает искусство как точную и реалистичную копию природы; фотография если не убила, то, по крайней мере, вычеркнула эту ошибку; но многие люди по-прежнему считают искусство своего рода улучшением или "идеализацией" природы. По их мнению, художник должен брать у природы предложения и материалы и на их основе создавать, так сказать, переработанную версию. Пожалуй, только изучая те рудиментарные формы искусства, которые близко напоминают ритуал, мы можем понять, насколько ошибочна эта концепция.

Возьмем только что описанные изображения Осириса - мумия, поднимающаяся понемногу со своего одра. Может ли кто-нибудь утверждать, что искусство здесь является копией или имитацией реальности? Какой бы "реалистичной" ни была картина, она изображает вещь воображаемую, а не реальную. Осириса никогда не существовало, а если бы и существовало, то он, будучи мумифицированным, никогда бы не восстал из своей гробницы. В этом вопросе нет ни факта, ни копии факта. Более того, если бы он существовал, то зачем кому-то понадобилось бы создавать копию природного факта? Вся теория "подражания", к

которой и к элементу истины, который в ней содержится, мы позже будем иметь возможность вернуться, ошибается, по сути, из-за отсутствия адекватного мотива для широкомасштабной человеческой энергии. Вероятно, именно отсутствие мотива привело других теоретиков к мнению, что искусство - это идеализация. Человек с прощательным оптимизмом стремится, как считается, улучшить природу.

Современная наука, столкнувшись с проблемой возникновения искусства, уже не строит предположений о том, как оно *могло* возникнуть, а изучает, как оно возникло на самом деле. В настоящее время среди диких народов собран богатый материал по искусству, настолько примитивному, что мы не решаемся назвать его искусством, и именно в этих неоформившихся попытках мы можем проследить тайные мотивы, которые движут художником сейчас, как и тогда.

Среди индейцев уичоль⁴, если люди опасаются засухи из-за сильной солнечной жары, они берут глиняный диск и на одной его стороне рисуют "лицо" Отца-Солнца - круглое пространство, окруженное лучами красного, синего и желтого цветов, которые называют его "стрелами", поскольку солнце уичоль, подобно Аполлону Фивскому, имеет стрелы для лучей. На обратной стороне рисунка изображается движение солнца по четырем четвертям неба. Путешествие символизирует большая крестообразная фигура с центральным кругом, обозначающим полдень. По краям расположены курганы в форме пчелиных ульев; они представляют собой холмы земли. Красные и желтые точки, окружающие холмы, - это кукурузные поля. Кресты на холмах - знаки богатства и денег. На некоторых дисках нарисованы птицы и скорпионы, а на одном - извилистые линии, означающие дождь. Эти диски кладут на алтарь дома бога и оставляют, и тогда все будет хорошо. Замысел может быть для нас неясным, но индеец племени уичоль прочитал бы его следующим образом: "Отец Солнце со своим широким щитом (или "лицом") и стрелами восходит на востоке, принося деньги и богатство уичолям. Его тепло и свет от его лучей заставляют расти кукурузу, но его просят не мешать тучам, которые собираются на холмах".

Что это - искусство или ритуал? И то, и другое, и третье. Мы различаем форму молитвы и произведение искусства и не считаем, что их можно спутать; но уичоль возвращается к тому, что было раньше, - к *представлению*. Он произносит, выражает свои мысли о солнце, свои эмоции по поводу солнца и своего отношения к нему, и если "молитва - это искреннее желание души", то он написал молитву. Небезынтересно, что то же самое понятие присутствует в старом греческом слове "молитва", *euchè*. Грек, желая получить помощь в беде от "Спасителей", Диоскуров, вырезал их изображение и, если он был моряком, добавлял корабль. Под ним он начертал слово *euchè*. Это не было началом выплаченного "обета", это была презентация его сильного внутреннего желания, это была скульптурная молитва.

Ритуал предполагает *подражание*, но не вытекает из него. Он стремится воссоздать эмоцию, а не воспроизвести объект. Обряд - это, как мы увидим позже (с. 42), своего рода стереотипное действие, не совсем практическое, но и не полностью оторванное от практики, воспоминание или предвосхищение реального практического действия; его греки уместно, хотя и не совсем правильно, называют *дроменон*, "сделанное".

В основе искусства, как его движущей силе и главной пружине, лежит не желание скопировать природу или даже улучшить ее - индейцы племени уичоль не тратят свои силы на столь бесплодные усилия, - а импульс, общий для искусства и ритуала, - желание, то есть выразить, выдать сильно ощущаемую эмоцию или желание, изобразив, сделав или обогатив желаемый объект или действие. Общим источником искусства и ритуала Осириса является

интенсивное, всемирное желание, чтобы жизнь природы, которая казалась мертвой, жила снова. Именно этот общий *эмоциональный* фактор делает искусство и ритуал в их начале практически неразличимыми. И то, и другое вначале копирует действие, но не ради копирования. Только когда эмоции утихают и забываются, копия становится самоцелью, простым подражанием.

Именно этот нисходящий путь, это опускание делания до подражания, заставляет нас сегодня думать о ритуале как о скучной и формальной вещи. Из того, что в обряд перестали верить, вовсе не следует, что его перестанут *совершать*. Мы должны считаться со всеми огромными силами привычки. Двигательные нервы, однажды настроенные в одном направлении, при малейшем импульсе склонны всегда повторять одну и ту же реакцию. Мы механически подражаем не только другим, но и самим себе, даже после того, как все эмоции, присущие этому акту, угасли; и тогда, поскольку мимикрия обладает неким гениальным очарованием, она становится самоцелью для ритуала, даже для искусства.

Как мы видели, классифицировать молитвенные диски уичоль нелегко. Как молитвы они являются ритуальными, как украшенные поверхности - образцами примитивного искусства. В следующей главе нам предстоит рассмотреть вид церемонии, очень поучительный для нашей темы, но опять-таки не очень легко поддающийся классификации - пантомимические танцы, которые почти во всем мире являются столь яркой чертой социальной и религиозной жизни дикарей. Следует ли их относить к ритуалу или к искусству?

Эти пантомимические танцы лежат, действительно, в самом сердце и корне всего нашего предмета, и очень важно, чтобы, прежде чем двигаться дальше в нашем анализе искусства и ритуала, мы были знакомы с их общим характером и сутью, тем более что они представляют собой класс церемоний, которые сейчас практически исчезли. Мы найдем в этих танцах точку встречи между искусством и ритуалом, или, скорее, мы найдем в них грубый, неоформившийся материал, из которого развились и ритуал, и искусство, по крайней мере, в одной из его форм. Более того, в пантомимических танцах мы найдем ритуальный мост, так сказать, между реальной жизнью и теми представлениями о ней, которые мы называем искусством.

Поэтому в следующей главе мы изучим ритуальный танец в целом и попытаемся понять его психологическое происхождение; в следующей главе (III) мы рассмотрим конкретный танец, имеющий особое значение, - весенний танец, практикуемый среди различных примитивных народов. Затем мы будем готовы подойти к изучению весеннего танца у греков, который перерос в их драму, и тем самым, как мы надеемся, прольем свет на связь между ритуалом и искусством.

¹ *Адонис, Аттис, Осирис*, 2 стр. 324.

² *Vit. Nik.*, 13.

³ *Rep. X*, 596-9.

⁴ C. H. Lumholtz, *Symbolism of the Huichol Indians*, in *Mem. of the Am. Mus. of Nat. Hist.*, Vol. III, "Anthropology". (1900.)

ГЛАВА II

ПРИМИТИВНЫЙ РИТУАЛ: ПАНТОМИМИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ

В книгах и гимнах прошлых дней, посвященных религии "язычника в его слепоте", он изображался как существо странной испорченности, склонное поклоняться "богам из дерева и камня". Вопрос о том, *почему* он поступил так глупо, никогда не поднимался. Это была просто его "слепота"; свет Евангелия еще не дошел до него. В наши дни дикарь стал материалом не только для обращения и написания гимнов, но и для научного наблюдения. Мы хотим понять его психологию, *то есть* как он себя ведет, не только ради него самого, чтобы резко и деспотично обратить или исправить его, но и ради нас самих; отчасти, конечно, из любви к знанию, но также, поскольку мы осознаем, что наше собственное поведение основано на родственных ему инстинктах, - чтобы, поняв его поведение, мы могли понять, и, возможно, лучше, наше собственное.

Антропологи, изучающие примитивные народы современности, обнаруживают, что поклонение ложным богам, преклонение "перед деревом и камнем" занимает больше места в сознании сочинителя гимнов, чем в сознании дикаря. Мы ищем храмы языческим идолам, находим танцплощадки и ритуальные танцы. Дикарь - человек действия. Вместо того чтобы просить бога сделать то, что он хочет, он делает это или пытается сделать сам; вместо молитв он произносит заклинания. Одним словом, он практикует магию, и прежде всего он упорно и часто танцует магические танцы. Когда дикарю нужно солнце, ветер или дождь, он не идет в церковь и не преклоняется перед ложным богом; он созывает свое племя и танцует танец солнца, танец ветра или танец дождя. Когда он хочет поохотиться и поймать медведя, он не молится своему богу о силе, чтобы перехитрить и переиграть медведя, он репетирует свою охоту в медвежьем танце.

И здесь нам снова предстоит преодолеть современные предрассудки и непонимание. Для нас танцы - это легкая форма отдыха, которой занимаются совсем юные люди из чистого *веселья*, и которая, по сути, неуместна для зрелых. Но среди тарахумарес Мексики слово *nolávoa* означает и "работать", и "танцевать". Старик упрекнет молодого человека: "Почему ты не идешь работать?" (*nolávoa*). Он имеет в виду: "Почему ты не танцуешь, а не смотришь?". Нам странно узнать, что среди дикарей, по мере того как человек переходит от детства к юности, от молодости к зрелой зрелости, количество его "танцев" увеличивается, и количество этих "танцев" является мерой *pari passu* его социальной значимости. Наконец, в глубокой старости он выпадает из жизни, перестает существовать, *потому что не может танцевать*; его танец, а вместе с ним и социальный статус, переходит к другому и более молодому.

Магические танцы продолжают в Европе и по сей день. В Швабии и среди трансильванских саксов распространен обычай, говорит доктор Фрейзер,⁵ когда человек, у которого есть конопля, прыгает высоко в поле, веря, что это заставит коноплю вырасти высокой. Во многих частях Германии и Австрии крестьяне думают, что могут заставить лен расти высоким, танцуя или прыгая с высоты, или прыгая назад со стола; чем выше прыжок, тем выше будет лен в том году. Практическая причина этих мимических танцев, к счастью, почти не вызывает сомнений. Когда македонские крестьяне заканчивают копать свои поля, они подбрасывают лопаты в воздух и, поймав их, восклицают: "Пусть урожай вырастет таким же высоким, как и лопата". В некоторых регионах Восточной России девушки танцуют по очереди в большом обруче в полночь в масленичный вторник. Обруч украшают листьями, цветами и лентами, а к нему прикрепляют маленький колокольчик и немного льна. Во время танца в обруче каждая девушка должна энергично размахивать руками и кричать: "Лен,

расти!" или что-то в этом роде. После этого она выпрыгивает из обруча или ее поднимает партнер.

Является ли это искусством? Мы безоговорочно ответим: "Нет". Ритуал ли это? С некоторым колебанием мы, вероятно, снова ответим "нет". По нашему мнению, это не обряд, а всего лишь суеверная практика невежественных мужчин и женщин. Но возьмем другой пример. Среди североамериканских индейцев омаха, когда кукуруза вянет из-за отсутствия дождя, члены священного общества буйволов наполняют водой большой сосуд и четыре раза танцуют вокруг него. Один из них отпивает немного воды и выплескивает ее в воздух, создавая мелкие брызги в подражание туману или моросящему дождю. Затем он опрокидывает сосуд, проливая воду на землю, после чего танцоры падают и пьют воду, обмазывая лица грязью. Это спасает кукурузу. Вероятно, любой беспристрастный человек охарактеризовал бы такую церемонию как "интересный пример примитивного *ритуала*". Единственное различие между этими двумя типами заключается в том, что в первом случае практика осуществляется в частном порядке или, по крайней мере, неофициально, а в другом - публично, коллективным уполномоченным органом, официально для общественного блага.

Это различие имеет большое значение, но в данный момент нам важно увидеть общий фактор в этих двух группах актов, то, что является их источником и движущей силой. В случае с девушкой, танцующей в обруче и выпрыгивающей из него, сомнений нет. Слова, которые она произносит: "Лен, расти", - доказывают это. Она *делает* то, что *хочет*. Ее сильное желание находит свое выражение в действии. Она повинуетса самому простому импульсу. Пусть кто-нибудь понаблюдает за захватывающей игрой в теннис или, что еще лучше, за игрой в бильярд, он обнаружит, что *делает то*, чего *хочет*, в полном сочувствии: протягивает напряженную руку туда, куда должен попасть бильярдный кий, поднимает незанятую ногу, чтобы помочь подвешенному шару перелететь через сетку. Симпатическая магия, учит нас современная психология, в основном и в самом начале не результат интеллектуальных иллюзий, даже не проявление "миметического инстинкта", а просто, в конечном счете, высказывание, разрядка эмоций и тоски.

Но хотя выражение эмоций является главным и движущим, оно не является единственным фактором. Мы можем выразить эмоции в протяжном вое, мы можем даже выразить их в коллективном протяжном вое, но вряд ли это можно назвать ритуалом, тем более искусством. Правда, продолжительный *коллективный* вой, вероятно, поскольку он коллективный, выработает ритм, регулярное повторение и, следовательно, возможно, выльется в своего рода ритуальную музыку; но для дальнейшей стадии развития в искусство необходим еще один шаг. Мы должны не просто *выражать* эмоции, мы должны их *представлять*, то есть каким-то образом воспроизводить, имитировать или выражать мысль, которая вызывает у нас эмоции. Искусство - это не подражание, но искусство, а также ритуал часто и законно *содержат элемент подражания*. Платон был очень прав. Что именно имитируется, мы увидим, когда перейдем к обсуждению точного различия между искусством и ритуалом.

Греческое слово, обозначающее *обряд*, как уже отмечалось, - *dromenon*, "дело, которое делается", и это слово полно наставлений. Греки поняли, что для совершения обряда нужно что-то *сделать*, то есть не только почувствовать что-то, но и выразить это в действии, или, говоря психологическим языком, не только получить импульс, но и отреагировать на него. Слово "обряд", *dromenon*, "сделанное", возникло, конечно, не из какого-либо психологического анализа, а из того простого факта, что обряды у первобытных греков были *сделанными вещами*, мимическими танцами и тому подобным. Очень важно, что слово "*драма*", обозначающее театральное представление, является двоюродным братом слова

"обряд", "*дроменон*"; "*драма*" также означает "сделанное". Греческий лингвистический инстинкт ясно указывал на то, что искусство и ритуал находятся в близком родстве. К этому факту, имеющему решающее значение для нашей аргументации, мы вернемся позже. Но с самого начала следует помнить, что в этих двух греческих словах, *dromenon* и *drama*, в их точном значении, их связи и их различии, мы имеем ключ к разгадке всего нашего обсуждения.

На данный момент мы должны отметить, что греческое слово, обозначающее обряд, *dromenon*, "сделанное", не является строго адекватным. В нем упущен фактор первостепенной важности; оно включает в себя слишком много и недостаточно. Все "сделанные вещи" - это не обряды. Вы можете отпрянуть от удара; это выражение эмоций, это реакция на стимул, но это не обряд. Вы можете переварить свой обед; это действие, и действие очень важное, но это не обряд.

Один элемент ритуала мы уже заметили, и это то, что он должен совершаться коллективно, несколькими людьми, испытывающими одинаковые эмоции. Еда, переваренная в одиночку, конечно, не является обрядом; еда, съеденная совместно, под влиянием общих эмоций, может, и часто так и происходит, стать обрядом.

Коллективизм и эмоциональное напряжение, два элемента, которые стремятся превратить простую реакцию в ритуал, - особенно у примитивных народов - тесно связаны, более того, едва ли разделимы. Индивид среди дикарей обладает лишь тонкой и скудной индивидуальностью; высокое эмоциональное напряжение для него вызывается и поддерживается только тем, что ощущается социально; священным, ритуальным является то, что ощущает племя. Он может в одиночку совершать возбужденные движения, прыгать от радости или страха; но если эти движения не будут совершаться племенем вместе, они не станут ритмичными, им, вероятно, будет не хватать интенсивности и, конечно, постоянства. Интенсивность, таким образом, и коллективизм идут вместе, и оба они необходимы для ритуала, но оба они могут присутствовать, не составляя искусства; мы еще не коснулись разделительной линии между искусством и ритуалом. Когда и как *дроменон*, совершенный обряд, переходит в *драму*?

Гений греческого языка *почувствовал*, прежде чем *осознал*, разницу. Это предчувствие различий характерно для всех языков, как хорошо показал мистер Пирсолл Смит⁶ в другом пособии нашей серии. Это инстинктивный процесс, возникающий независимо от разума, хотя впоследствии и оправдываемый им. В чем же тогда заключается различие между искусством и ритуалом, которое почувствовал гений греческого языка, когда использовал два слова *dromenon* и *drama* для обозначения двух разных видов "совершаемых действий"? Чтобы ответить на наш вопрос, мы должны ненадолго обратиться к психологии, науке о человеческом поведении.

Мы привыкли для практического удобства разделять нашу человеческую природу на части - интеллект, волю, эмоции, страсти - с дальнейшими подразделениями, например, интеллекта на разум, воображение и тому подобное. Эти разделы мы склонны выстраивать в некий порядок заслуг или, как его еще называют, иерархию, с Разумом в качестве главы и короны, а под ее властью - эмоции и страсти. В результате установления такой иерархии импульсивная сторона нашей натуры оказывается не на высоте, а страсти и даже эмоции оказываются под определенным запретом. Эта популярная психология на самом деле является удобной и, возможно, необходимой мифологией. Разум, эмоции и воля существуют не более отдельно, чем Юпитер, Юнона и Минерва.

Более плодотворный способ взглянуть на нашу человеческую конституцию - увидеть ее не как пучок отдельных способностей, а как своего рода непрерывный цикл деятельности. На самом деле все происходит, грубо говоря, примерно так. Для каждого из нас мир вечно разделен или кажется разделенным на две половины. С одной стороны - мы сами, с другой - все остальные вещи. Все наши действия, наше поведение, наша жизнь - это отношения между этими двумя половинами, и это поведение, кажется, имеет три не разделения, а стадии. Внешний мир, вторая половина, объект, если так можно выразиться, действует на нас, проникает в нас через наши органы чувств. Мы что-то слышим, или видим, или пробуем на вкус, или чувствуем; грубо говоря, мы что-то воспринимаем, и как только мы это воспринимаем, так сразу же мы чувствуем это, относимся к нему, испытываем эмоции. И, опять же мгновенно, эта эмоция становится движущей силой, мы реагируем на объект, который нас зацепил, мы хотим изменить его или наше отношение к нему. Если бы мы не воспринимали, мы бы не чувствовали, если бы не чувствовали, мы бы не действовали. Когда мы говорим - а мы почти обязаны говорить о Разуме, Эмоциях, Страстях и Воле, ведущих к действию, - мы считаем эти три стадии или аспекта нашего поведения раздельными и даже, возможно, враждебными; мы хотим, возможно, очистить интеллект от всякого заражения эмоциями. Но в действительности, хотя в данный момент в нашем сознании может преобладать тот или иной элемент - знание, чувство или действие, - остальные всегда имманентны.

Когда мы думаем о трех элементах или стадиях, знании, чувстве, стремлении, как о необходимых факторах любого полного человеческого поведения, мы больше не пытаемся выстроить их в иерархию, где во главе стоит знание или разум. Знание, то есть получение и распознавание стимула извне, казалось бы, должно быть на первом месте; на нас должны воздействовать, прежде чем мы сможем реагировать; но приоритет не обеспечивает превосходства. Мы можем взглянуть на это по-другому. Восприятие - это первая ступенька на лестнице, ведущей к действию, чувство - вторая, действие - самая верхняя ступенька, главная цель, так сказать, всего восхождения. Для целей нашего обсуждения это, пожалуй, самый простой способ взглянуть на человеческое поведение.

Движение, то есть действие, является, так сказать, целью и завершением мысли. Восприятие находит свой естественный выход и завершение в действии. Но тут возникает любопытное соображение, важное для нашей цели. У животных, в той мере, в какой они действуют "инстинктивно", как мы говорим, за восприятием, знанием, обычно следует опосредованно и неизбежно действие, такое действие, которое рассчитано на сохранение животного и его вида; но у некоторых высших животных, и особенно у человека, где нервная система более сложная, восприятие не мгновенно преобразуется в действие; существует интервал для выбора между несколькими возможными действиями. Восприятие накапливается и становится, при помощи эмоций, сознательным *представлением*. Именно в этом промежутке, говорят нам психологи, в этом пространстве между восприятием и реакцией, в этой мгновенной остановке, строится вся наша психическая жизнь, наши образы, наши идеи, наше сознание, и, конечно же, наша религия и наше искусство. Если бы цикл "знание - чувство - действие" выполнялся мгновенно, то есть если бы мы были массой хорошо продуманных инстинктов, у нас вряд ли был бы *дромен*, и мы, конечно, никогда не переходили бы от *дромена* к *драме*. Искусство и религия, хотя, возможно, и не полностью ритуальные, возникают из незавершенного цикла, из неудовлетворенного желания, из восприятия и эмоций, которые почему-то не нашли немедленного выхода в практическом действии. Когда позже мы придем к определению разделительной линии между искусством и ритуалом, мы увидим, что этот факт является кардинальным.

Далее нам предстоит проследить, как из *повторного представления* *вырастает* своего рода *абстракция*, которая помогает перейти от ритуала к искусству. Когда мужчины племени возвращаются охоты, путешествия, битвы или любого события, которое вызвало у них острые и приятные эмоции, они часто повторяют свои действия у ночного костра перед внимательной аудиторией женщин и молодых парней. Причиной этого распространенного во всем мире обычая, несомненно, во многом является желание повторить приятный опыт; битва или охота не будут повторены, если они не увенчались успехом. Вместе с этим следует учитывать мотив, редко отсутствующий в человеческих начинаниях, - стремление к самовыражению, самовозвеличиванию. Но в этом повторном действии, как мы сразу видим, лежит зародыш истории и памятных церемоний, а также, как ни странно, импульс, эмоциональный сам по себе, порождающий процесс, который мы считаем характерным и исключительно интеллектуальным, - процесс абстрагирования. Дикарь начинает с конкретной битвы, которая действительно произошла; но, как легко заметить, если он снова и снова воспроизводит ее, *конкретная* битва или охота забывается, представление отрывается от конкретного действия, из которого оно возникло, и становится обобщенным, как бы абстрагированным. Как дети, он играет не на похоронах, а на "похоронах", не на битве, а на битвах; так возникает танец войны, или танец смерти, или танец охоты. Это покажет, как неразрывно переплетаются элементы знания и чувства.

Так же обстоит дело и с элементом действия. Если мы рассмотрим случаи, когда дикарь танцует, то вскоре выяснится, что он танцует не только после битвы или охоты в память о них, но и до них. Как только памятный танец абстрагируется или обобщается, он становится материалом для магического танца, танца, который уже готов. Племя, собирающееся на войну, будет подготавливать себя военным танцем; собираясь на охоту, оно будет ловить свою дичь в пантомиме. Здесь, очевидно, основной акцент делается на практическом, активном, делающем элементе цикла. Танец - это как бы выплеснутое желание, разрядка сдерживаемых эмоций в действие.

В обоих этих видах танца - в танце, который поминается путем *повторного представления*, и в танце, который предвосхищается путем *предварительного представления*, - Платон увидел бы элемент подражания, то, что греки называли *мимесисом*, который, как мы видели, он считал источником и сутью всего искусства. В каком-то смысле он был прав. Памятный танец особенно *репрезентирует*, воспроизводит прошедшую охоту или битву, но если мы проанализируем немного внимательнее, то увидим, что это делается не ради копирования самой битвы, а ради *эмоций, испытываемых в связи с ней*. Это они хотят пережить заново. Эмоциональный элемент еще более четко прослеживается в танце, *исполняемом* в магических целях. Успех на войне или на охоте - это острое, сильное желание. Охота или битва не могут состояться в данный момент, поэтому цикл не может завершиться. Желание не находит выражения в реальном действии; оно растет и накапливается путем торможения, пока, наконец, напряженные нервы и мышцы не смогут больше его выносить; оно вырывается наружу в миметическом предвосхищающем действии. Но, и это очень важно, действие подражает не тому, что вы видите, как делает другой, а тому, что вы хотите сделать сами. Привычка к этому *подражанию* желанной вещи вырабатывается, и начинается ритуал. Ритуал, таким образом, действительно имитирует, но для эмоциональной, а не практической цели.

Платон никогда не видел дикарских военных танцев, охотничьих танцев или танцев дождя, и вряд ли, если бы он их увидел, он бы вообще признал их искусством. Но он, должно быть, часто видел очень похожие представления, которым он, несомненно, дал бы название искусства. Он, должно быть, видел пьесы Аристофана, где хор наряжался птицами,

облаками, лягушками или осами, и он, несомненно, мог бы привести такие пьесы в доказательство правильности своего определения. Здесь были люди, *подражающие* птицам и зверям, одетые в их шкуры и перья, подражающие их жестах. Для своего времени его суждение было бы бесспорно верным; но если мы посмотрим на начало вещей, то обнаружим происхождение и импульс, гораздо более глубокий, расплывчатый и эмоциональный.

Звериные танцы, широко распространенные в диком мире, получили свое развитие, когда люди действительно поверили в то, что пытался проповедовать святой Франциск: что звери, птицы и рыбы - его "младшие братья". Вернее, возможно, более строго, он считал их своими великими братьями и отцами, ведь отношение австралийца к кенгуру, североамериканца к медведю гризли - это привязанность, одобренная глубоким религиозным благоговением. Звериные танцы восходят к той ранней фазе цивилизации, которая сохранилась в кристаллизованном виде в том, что мы называем *тотемизмом*. "Тотем" означает племя, но племя состояло как из животных, так и из людей. В племени кенгуру были как настоящие прыгающие кенгуру, так и люди-кенгуру. Люди-кенгуру, когда танцевали и прыгали, делали это не для того, чтобы *подражать* кенгуру - вы не можете подражать себе, - а просто от естественной радости сердца, потому что они *были* кенгуру; они принадлежали к племени кенгуру, носили знаки племени и с удовольствием утверждали свое племенное единство. Они чувствовали не *мимесис*, а "участие", единство и общность. Позже, когда человек начнет отличать себя от своих странных соплеменников, осознавать, что он *не такой* же кенгуру, как другие кенгуру, он попытается возродить свою старую веру, свое старое чувство участия и единства, путем сознательного подражания. Таким образом, хотя подражание не является объектом этих танцев, оно вырастает в них и через них. То же самое происходит и с искусством. Истоком искусства не является *мимезис*, но *мимезис* возникает из искусства, из эмоционального выражения, и постоянно и тесно с ним соседствует. Искусство и ритуал изначально схожи в том, что они стремятся не копировать факт, а воспроизводить, заново переживать эмоцию.

Мы увидим это более ясно, если на мгновение рассмотрим греческое слово *mimesis*. Мы переводим *mīmēsis* как "подражание", и делаем это очень ошибочно. Слово *mimesis* означает действие или поступок человека, называемого *мимом*. *Мим* был просто человеком, который одевался и играл в пантомиме или примитивной драме. Он был примерно тем, кого мы должны называть *актером*, и важно, что в слове *актер* мы подчеркиваем не подражание, а действие, поступок, именно то, что греки подчеркивали в словах *dromenon* и *drama*. Актер одевается, надевает маску, носит шкуру зверя или перья птицы, но, как мы видели, не для того, чтобы копировать что-то или кого-то, кто не является им самим, а чтобы подчеркнуть, увеличить, усилить свою собственную личность; он маскарад, он не подражает.

Известно, что участники очень примитивного ритуала Горы-Матери во Фракии назывались *мимами*. Во фрагменте своей утраченной пьесы Эсхил, описав шум, производимый "горным снаряжением" Матери, безумный гул *бомбиков*, своего рода вертушек, звон медных кимвалов и брэнчание струн, продолжает:

"И бычьи голоса режут там откуда-то из невидимых, страшных *мимов*, и от барабана образ, как бы, грома подземного несется в воздухе тяжелом от ужаса".

Перед нами, несомненно, некая церемония "рева быка", грома и ветра, подобная тем, что проводятся в Австралии в наши дни. *Мимы* не подражают грому из любопытства, они делают его, воспроизводят и произносят в магических целях. Когда моряку нужен ветер, он его

создает, или, как он позже говорит, свистит *для* него; когда дикарь или грек хочет, чтобы гром принес дождь, он его создает, становится им. Но легко заметить, что по мере того, как вера в магию ослабевает, то, что когда-то было сильным желанием, выдающим создание или существование вещи, становится простым копированием ее; мим, создатель, опускается до того, чтобы быть в нашем современном смысле мимиком; по мере того, как вера ослабевает, наступает глупость и тщетность; серьезное, ревностное *действие* опускается до легкомысленной мимикрии, своего рода детской игры.

5 Все эти примеры взяты из "Золотой ветви" 3, "Волшебного искусства", I, 139 и далее.

6 "Английский язык", Библиотека Домашнего университета, стр. 28.

ГЛАВА III

СЕЗОННЫЕ ОБРЯДЫ: ПРАЗДНИК ВЕСНЫ

В предыдущей главе мы видели, что все, что интересует первобытного человека, все, что вызывает у него сильные чувства, он склонен воспроизводить. Любое из его разнообразных занятий - охота, борьба, позднее пахота и сев - при условии, что оно достаточно интересно и важно, является материалом для *дромеона* или обряда. Мы также видели, что, как бы ни был слаб человек в индивидуальности, ритуальными становятся не его частные и личные эмоции, а те, которые являются публичными, ощущаемыми и выражаемыми официально, то есть всем племенем или общиной. Кроме того, очевидно, что такие танцы, когда они перерастают в настоящие обряды, как правило, исполняются в определенное время. Теперь нам предстоит рассмотреть, когда и почему. Элемент постоянства и регулярного повторения в обрядах нельзя не подчеркнуть. Это фактор первостепенной важности, необходимый для развития от ритуала к искусству, от *дромеона* к драме.

Два главных интереса первобытного человека - это еда и дети. Как хорошо сказал доктор Фрейзер, чтобы человек жил, он должен иметь пищу; чтобы его род сохранился, он должен иметь детей. "Жить и заставлять жить, есть пищу и рожать детей - таковы были главные желания человека в прошлом, и они же будут главными желаниями людей в будущем, пока существует мир". Можно добавить и другие вещи, чтобы обогатить и украсить человеческую жизнь, но, если не удовлетворить эти потребности, человечество само прекратит свое существование. Поэтому именно эти две вещи - пища и дети - люди в первую очередь пытались добыть с помощью магических обрядов, регулирующих времена года. Именно они лежат в основе того ритуала, из которого, если мы не ошибаемся, возникло искусство. Из этой потребности в пище возникли сезонные, периодические фестивали. Тот факт, что фестивали являются сезонными, постоянно повторяющимися, закрепляет, делает постоянными и, как уже объяснялось (с. 42), в некотором смысле интеллектуализирует и абстрагирует эмоции, которые их вызывают.

Времена года действительно представляют ценность для первобытного человека только потому, что они связаны, как он быстро и неизбежно выясняет, с его запасами пищи. Казалось бы, он мало восприимчив к эстетскому импульсу красоты весеннего утра, к пафосу осени. Прежде всего, он понимает, что в определенное время животные, а тем более растения, составляющие его пищу, появляются, а в другое - исчезают. Именно эти времена становятся центральными точками, фокусами его интереса и датами его религиозных праздников. Разумеется, в разных странах и при разном климате эти даты будут отличаться. Поэтому глупо пытаться изучать ритуалы того или иного народа, не зная его климата и окружающей среды. В Египте снабжение продовольствием зависит от подъема и спада Нила, а от этого подъема и спада зависит ритуал и календарь Осириса. И все же до сих пор

можно найти трактаты по египетской религии, которые начинаются с изложения обрядов и мифологии Осириса, как будто они первичны, а затем заканчиваются выводом о том, что эти обряды и этот календарь были "связаны" с поклонением Осирису или, что еще хуже, "установлены" религией Осириса. Нил регулирует продовольственное снабжение Египта, муссон - некоторых островов южной части Тихого океана; календарь Египта зависит от Нила, а островов южной части Тихого океана - от муссона.

В своем недавнем "*Введении в математику*"⁷ доктор Уайтхед указал на то, что "вся жизнь природы определяется существованием периодических событий". Вращение Земли производит последовательные дни; путь Земли вокруг Солнца приводит к ежегодному повторению времен года; фазы Луны повторяются, и, хотя искусственное освещение сделало эти фазы почти незаметными в наши дни, в климате, где небо чистое, человеческая жизнь была в значительной степени подвержена влиянию лунного света. Даже наша собственная телесная жизнь, с ее повторяющимися ударами сердца и дыханием, по сути, периодична.⁸ Предпосылка периодичности действительно фундаментальна для самого нашего представления о жизни, и если бы не периодичность, то не было бы и самого средства измерения времени как величины.

Периодичность является основополагающей для некоторых разделов математики, это очевидно; возможно, менее очевидно, что периодичность - это фактор, который использовался при создании ритуала, а значит, как мы увидим, и искусства. И все же это очевидно. Все первобытные календари - это ритуальные календари, череда праздников, лоскутное одеяло из повторяющихся дней разного качества и характера; паттерн, по крайней мере, основан на периодичности. Но есть и другой, возможно, более важный способ, с помощью которого периодичность влияет на ритуал и в некотором смысле является его причиной. Мы уже видели, что в пространстве между импульсом и реакцией возникает идея или "представление". В конечном счете, "представление" - это, похоже, лишь отложенное, усиленное желание - желание, активное удовлетворение которого заблокировано и которое перетекает в "представление". Образ, задуманный как "представленный", то, что мы называем *идеей*, - это, так сказать, предвосхищенный акт.

Ритуальные действия, зависящие от периодичности времен года, - это действия, которые обязательно откладываются. То, что откладывается, ожидается, ждет, все больше и больше становится источником ценности, все более и более склонным к тому, что мы называем *идеей*, которая в действительности является лишь спроецированной тенью неосуществленного действия. Она может быть более красивой, но сравнительно бескровной, однако способной в свою очередь выступить в качестве начального двигательного импульса в цикле деятельности. Позже (стр. 70) мы увидим, что эти периодические праздники - материал, из которого создаются те увядшие, неосуществленные действия и желания, которые мы называем богами - Аттис, Осирис, Дионис.

Для первобытного человека, как мы видели, звери и птицы, растения и он сам не были резко разделены, и периодичность времен года была для всех. В зависимости от социальных и географических условий жизни человека будет зависеть, в чем он больше заметит периодичность - в растениях или в животных. Если он кочевник, то будет отмечать повторяющиеся рождения других животных и человеческих детей и связывать их с лунным годом. Но сразу же становится очевидным, что, по крайней мере, в средиземноморских землях, а возможно, и везде, именно периодичность растений и растительности в целом, которая зависит от влажности, является наиболее поразительной. Растения отмирают в

летний зной, деревья сбрасывают листву осенью, вся природа спит или умирает зимой и пробуждается весной.

Иногда именно угасание привлекает наибольшее внимание. Это хорошо видно в обрядах Адониса, которые, хотя он и воскресает, по сути, являются обрядами оплакивания. Детали ритуала ясно показывают это, и особенно, как уже было замечено в культе Осириса. Для "садов" Адониса женщины брали корзины или горшки, наполненные землей, и в них, как в наши дни дети сеют кресс-салат, сажали пшеницу, фенхель, латук и различные цветы, которые поливали и ухаживали в течение восьми дней. В жарких странах семена быстро всходили, но так как у растений не было корней, они быстро засыхали. По истечении восьми дней их выносили вместе с изображениями умершего Адониса и вместе с ними бросали в море или в источники. Сады Адониса стали образцом преходящей красоты и быстрого упадка.

"Каким бы расточительством, - говорит Плутарх,⁹ - каким немыслимым расточительством было бы создание Богом человека, если бы он не обладал бессмертной душой. Он был бы подобен женщинам, которые создают маленькие сады, не менее приятные, чем сады Адониса в глиняных горшках и кастрюлях; так и наши души расцвели бы и расцвели только на один день в мягком и нежном теле плоти без какого-либо твердого и прочного корня жизни, а затем были бы взорваны и потушены в одно мгновение".

Поскольку обряды Адониса праздновались в середине лета, а "сады" опускались в воду, вполне вероятно, что они, по крайней мере частично, были связаны с заклинанием дождя. Во время долгих летних засух в Палестине и Вавилонии жажда дождя, должно быть, часто была достаточно сильной, чтобы вызвать ее выражение, и мы помним (стр. 19), что шумерский Таммуз первоначально был *Думузи-абсу*, "Истинный сын вод". Вода - первая необходимость для растительности. Сады Адониса до сих пор используются в президентстве Мадраса.¹⁰ На свадьбе брахмана "семена пяти или девяти сортов смешиваются и высеваются в глиняные горшки, сделанные специально для этой цели, и наполняются землей. Жених и невеста поливают семена утром и вечером в течение четырех дней, а на пятый день саженцы бросают, как настоящие сады Адониса, в резервуар или реку".

Сезонные праздники с одной и той же целью - способствовать плодородию растений, животных и человека - могут происходить практически в любое время года. В середине лета, как мы уже видели, могут быть заклинания дождя; осенью - праздники урожая; поздней осенью и в начале зимы у пастушеских народов - праздники, подобные Мартинмасу, для благословения и очищения отар и стад, когда они приходят с летних пастбищ. В середине зимы будет праздник Рождества, чтобы способствовать и защитить солнечное тепло во время зимнего солнцестояния. Но в Южной Европе, которой мы в основном обязаны нашей драмой и нашим искусством, праздник, который отмечается наиболее широко и о котором мы знаем больше всего, - это праздник весны, и к нему мы должны обратиться. Для современного грека весна - это "*ánoixis*", "открытие", и именно весной и с весенними обрядами греки и римляне изначально начинали свой год. Именно этот весенний праздник подарил грекам их бога Диониса и отчасти его драму.

В Кембридже в майский день все еще можно увидеть двух или трех озадаченных и усталых маленьких мальчиков и девочек, которые иногда тащат за собой коляску с куклой, украшенной лентами и цветком или двумя. Это все, что осталось в большинстве районов Англии от Королевы мая и Джека-в-зеленом, хотя кое-где майский столб уцелел и возрождается энтузиастами народных танцев. Но во времена "доброй королевы Бесс"

веселая Англия, судя по всему, была похотливее. Пуританин Стаббс в своей "Анатомии злоупотреблений"¹¹ так описывает этот праздник:

"У них есть двадцать или сорок волов, каждый вол держит на кончике рога сладкий носовой платок из цветов, и эти волы тащат домой этот Maierpoole (этот вонючий идол), который весь покрыт цветами и сердцевинами, обвязан веревками сверху донизу и несколько раз раскрашен разными цветами, и за ним с большой преданностью следуют две или три сотни мужчин, женщин и детей. И вот, возвышаясь, с развевающимися на вершине платками и флагами, они устилают землю вокруг, обвязывают ее зелеными ветвями, устраивают на ней летние беседки, беседки и беседки. А затем они устраивают пиры и пиршества, прыгают и танцуют вокруг него, как язычники при посвящении своих кумиров, и это - совершенный образец или, скорее, сам праздник".

Суровый старый пуританин был прав: майский столб был идеальным образцом языческого "идола, или, скорее, самого идола". Он бы истребил его под корень, но другие и, возможно, более мудрые прорицатели приняли майский шест на службу христианской церкви, и до сих пор¹² в майский день в Сафрон-Уолдене звучит весенняя песня с христианской моралью.

"Майскую ветвь мы вам принесли,
И у дверей твоих она стоит;
Это росток, который хорошо распустился,
Дело рук нашего Господа".

Майский шест, конечно, сначала не был срубленным и высушенным. Суть его заключалась в том, что это должен быть "росток, хорошо распустившийся". Задача майского столба заключалась в том, чтобы привнести в деревню дух жизни и зелени. Если об этом забывали, безделье или экономность заставляли жителей деревни использовать одно и то же дерево или ветку из года в год. В деревнях Верхней Баварии, по словам доктора Фрейзера¹³, майский столб обновляется раз в три, четыре или пять лет. Это ель, принесенная из леса, и среди всех венков, флагов и надписей, которыми она украшена, важнейшей частью является пучок темно-зеленой листвы, оставленный на вершине, "в память о том, что в нем мы имеем дело не с мертвым столбом, а с живым деревом из зеленого леса".

На первомайский праздник в деревню несли не только свежую зеленую ветку или дерево, но и девушку или юношу - королеву или короля мая. Иногда само дерево, как в России, наряжают в женские одежды, чаще же с деревом ходит или несет ветку настоящий мужчина или девица, усыпанная цветами и зеленью. Так, в Тюрингии¹⁴, как только весной начинают зеленеть деревья, дети собираются в воскресенье и идут в лес, где выбирают одного из своих товарищей по играм на роль Маленького Листочка. Они наломали веток с деревьев и обмотали ими ребенка, так что наружу выглядывали только его ботинки. Двое других детей ведут его, боясь, что он споткнется. Они водят его с песнями и танцами от дома к дому, выпрашивая дары еды - яйца, сливки, сосиски, пирожки. Наконец, они окропляют Листового Человека водой и пируют. Такой Человек-лист - это наш английский Джек-в-зелени, трубочист, которого в 1892 году доктор Раус видел гуляющим по Челтенхему в деревянном каркасе, покрытом зеленью.

Принесение новой листвы в виде дерева или цветов - одна и, возможно, самая простая форма весеннего праздника. В нем мало внимания уделяется смерти и зиме, произносится и подчеркивается лишь желание радоваться жизни и весне. Но в других, более суровых климатических условиях эмоции более ожесточенные и сложные; они принимают форму борьбы или состязания, то, что греки называли *агоном*. Так, на острове Мэн в майский день

выбирали королеву мая, а вместе с ней - двадцать фрейлин, а также отряд юношей для сопровождения. Но была не только Майская королева, но и Королева Зимы - мужчина, одетый как женщина, нагруженный теплой одеждой, в шерстяном капюшоне и меховой накидке. У Зимы тоже были сопровождающие, как и у Майской королевы. Два войска встречались и сражались, и та из них, чья королева попадала в плен, должна была оплатить расходы на пир.

На острове Мэн истинная суть церемонии совершенно забыта, она превратилась в простое представление. Но среди эскимосов¹⁵ до сих пор проводится подобный обряд, и его магический смысл хорошо понятен. Осенью, когда начинаются бури и наступает долгая и мрачная арктическая зима, центральные эскимосы делятся на две партии, называемые "куропатками" и "утками". Птармиганы - это люди, родившиеся зимой, а утки - те, кто родился летом. Они протягивают длинную веревку из тюленьей шкуры. Утки берутся за один конец, птармиганы - за другой, и начинается перетягивание каната. Если победят утки, то всю зиму будет хорошая погода, если куропатки - плохая. Этот осенний праздник, конечно, можно было бы с тем же магическим намерением провести и весной, но, вероятно, осень выбрана потому, что страх перед зимой, когда на них надвигаются арктические льды и снега, сильнее надежды на весну.

Сильные эмоции по отношению к погоде, которые выливаются в эти магические *агоны*, или "состязания", не так-то просто осознать. В наши дни погода по большей части портит нам день удовольствия или повышает цены на фрукты и овощи. Но наши основные запасы поступают к нам из других стран и в другую погоду, и нам трудно представить себя в том состоянии, когда неурожай означал голод. Исключительно практическое отношение человека к временам года, то, как многие из этих магических драматических церемоний выросли прямо из эмоций по отношению к пищевым запасам, возможно, никогда не были бы полностью осознаны, если бы не изучение церемоний добывания пищи у жителей Центральной Австралии.

Центральноавстралийская весна - это не переход от зимы к лету, от холода к жаре, а переход от долгого, засушливого и бесплодного сезона к короткому и часто нерегулярному сезону проливных дождей и внезапного плодородия. Сухие степи Центральной Австралии - место чудесного превращения. В сухой сезон все жарко и пустынно, на земле лишь участки жесткого кустарника, изредка встречаются высохшие акации, все - камни и песок; никаких признаков животной жизни, кроме тысяч муравейников. И вдруг наступает сезон дождей. Реки наполняются потоками, и песчаная равнина оказывается под водой. Почти так же внезапно дождь прекращается, ручьи пересыхают, всасываемые измученной жаждой землей, и, словно по волшебству, распускается буйная растительность, пустыня расцветает, как роза. Насекомые, ящерицы, лягушки, птицы щебечут, резвятся и болтают. Ни одно растение или животное не может жить, если оно не живет быстро. Борьба за существование остра и коротка.

Кажется, будто перемены произошли и жизнь зародилась по волшебству, и первобытный австралиец заботится о том, чтобы волшебство не было лишним, причем волшебство самого поучительного рода. Как только наступает сезон плодородия, он начинает свои обряды, целью которых является создание и размножение растений и, в первую очередь, животных, за счет которых он живет; он рисует на песке фигурку эму вермилий, полученной из его собственной крови; Он надевает перья эму и тупо смотрит вокруг себя, как птица эму; он строит из сучьев сооружение, похожее на куколку колдуньи - его любимую пищу, и протаскивает свое тело через него в пантомиме, скользя и шаркая, чтобы способствовать его рождению. Здесь, несмотря на сложность и запутанность церемоний, а также

неопределенность их смысла, поскольку многие детали, вероятно, всегда будут оставаться таковыми, основная эмоциональная суть ясна. Дело не в том, что австралиец удивляется и восхищается чудом своей весны, буйством цветов и пением птиц; не в том, что его сердце возносит благодарность Всеотцу, дарующему все блага; дело в том, что, повинаясь толчку жизни внутри себя, он направляет свой импульс к еде. Он должен есть, чтобы он и его племя могли расти и размножаться. Именно это, свою волю к жизни, он *произносит и представляет*.

Дикарь произносит свою волю к жизни, свое сильное желание пищи; но следует отметить, что он произносит именно желание, волю и тоску, а не уверенность и удовлетворение. В этой связи интересно отметить, что его обряды и церемонии, если они периодичны, имеют довольно длительные периоды. Зима и лето - не единственные природные периодические циклы; существует цикл дня и ночи, и все же среди первобытных народов мало ритуалов сосредоточено вокруг дня и ночи. Причина проста. Цикл дня и ночи настолько короткий, он повторяется так часто, что человек естественно рассчитывал на него и не имел причин для беспокойства. Эмоциональное напряжение, необходимое для ритуала, отсутствовало. Некоторые народы, *например* египтяне, практиковали ежедневные заклинания, чтобы вернуть солнце. Вероятно, сначала они испытывали настоящее напряжение тревоги, а затем - будучи людьми, скованными обычаями, - перешли к простому консерватизму. Там, где солнце возвращается с большим интервалом и даже, как у эскимосов, скрывается на долгие шесть месяцев, неизбежно возникает ритуал. Они играют в кошачью колыбель, чтобы поймать солнечный шар, чтобы он не утонул и не был потерян навсегда.

Вокруг луны, чей цикл длинен, но не слишком, ритуал зародился очень рано, но, вероятно, только тогда, когда ее предполагаемое влияние на растительность было впервые осмыслено. Луна, как бы, сама занимается магией; она растет и убывает, и вместе с ней, как думает человек, растет и убывает и все растительное царство, все, кроме беззаконного лука. Луна, говорит нам Плутарх¹⁶, плодородна в своем свете и содержит влагу, она благосклонна к молодым животным и к новым побегам растений. Даже Бэкон¹⁷ считал, что наблюдения за луной с целью посадки, посева и прививки деревьев "не совсем легкомысленны". Нельзя слишком часто напоминать, что первобытный человек мало интересуется солнцем, луной и небесными телами из-за присущей им красоты или удивительности; он заботится о них, считает их священными, совершает по отношению к ним обряды, главным образом отмечая, что они приносят времена года, и заботится о временах года главным образом потому, что они приносят ему пищу. Сезон для него - это то же самое, что и *хора* для греков: *плоды сезона*, то, что наши фермеры называли бы "хорошим *годом*".

Солнце не имело никакого ритуала, пока не стало ясно, что оно управляет временами года; но задолго до этого стало известно, что времена года ежегодны, что они идут по *кругу*; и поскольку это годовое кольцо долго вращается, велика была надежда и страх человека зимой, велико его облегчение и радость весной. Это был буквально вопрос смерти и жизни, и именно как смерть и жизнь он иногда представлял его, как мы видели в фигурах Адониса и Осириса.

Адонис и Осирис имеют свои современные параллели, которые не оставляют нам никаких сомнений относительно значения их фигур. Так, 1 марта в Тюрингене проводится церемония под названием "Изгнание смерти". Молодые люди делают фигуру из соломы, одевают ее в старую одежду, выносят на улицу и бросают в реку. Затем они возвращаются, рассказывают хорошие новости в деревне, а в награду получают яйца и еду. В Богемии дети выносят соломенную куклу и сжигают ее. Во время сжигания они поют.

"Теперь несем мы Смерть из деревни,
Новое лето в деревню,
Добро пожаловать, дорогое лето,
Зеленая маленькая кукуруза".

В других частях Богемии песня меняется: возвращается не лето, а жизнь.

"Мы унесли Смерть,
И вернули жизнь".

В обоих случаях интересно отметить, что хотя Смерть драматически уносится, возвращение Жизни только объявляется, а не исполняется.

Часто, и это кажется вполне естественным, куклу, олицетворяющую Смерть или Зиму, поносят, грубо обращаются с ней, забрасывают камнями и в какой-то мере обращаются с ней как с козлом отпущения. Но в некоторых случаях, и они представляют особый интерес, она, похоже, является вместилищем некой магической силы, которая может быть передана и передается фигуре Лета или Жизни, вызывая, таким образом, своего рода воскрешение. В Лужице смерть несут только женщины. Сами они одеты в черное, как скорбящие, но кукла из соломы, которую они наряжают в Смерть, одета в белую рубашку. Они несут ее к границе деревни, за которой следуют мальчики, бросающие камни, и там разрывают ее на куски. Затем они срубают дерево, одевают его в белую рубашку Смерти и несут домой, распевая.

Так и на празднике Вознесения в Трансильвании. После утренней службы девушки деревни наряжают Смерть; они связывают обмолоченный сноп кукурузы в грубую копию головы и тела, а в тело втыкают палку от метлы для рук. Затем фигуру наряжают в обычную праздничную одежду крестьянской девушки - красный колпак, серебряные броши и множество лент. Смерть ставят у открытого окна, чтобы все люди, идущие на вечерню, могли ее увидеть. Вечерня заканчивается, две девушки берут Смерть за руки и идут впереди, остальные следуют за ними. Они поют обычный церковный гимн. Пройдя через деревню, они заходят в другой дом, закрываются от мальчиков, раздевают Смерть и выбрасывают соломенное тело из окна к мальчикам, которые бросают его в реку. Затем одну из девушек одевают в сброшенную одежду Смерти, и процессия снова проходит по деревне. Поется тот же гимн. Таким образом, становится ясно, что девушка - это своего рода ожившая Смерть. Этот аспект воскрешения, этот переход старого в новое, как мы увидим, имеет большое ритуальное значение, когда мы перейдем к Дионису и дифирамбам.

Эти церемонии Смерти и Жизни более сложны, чем простое приношение зеленых веток или даже танцы вокруг майских столбов. Когда у нас есть эти фигуры, эти "олицетворения", мы уходим от простого эмоционального танца, от области простой психологической двигательной разрядки к чему-то, что очень похоже на грубое искусство, во всяком случае, на персонификацию. В этом вопросе олицетворения, в котором так много корней в искусстве и религии, очень важно быть ясным.

В обсуждениях таких примитивных обрядов, как "Проводы смерти", "Принесение лета", нам часто говорят, что куклу девушки носят с собой, хоронят, сжигают; возвращают обратно, потому что она "олицетворяет Дух Растительности" или "воплощает Дух лета". Дух Растительности "воплощен в кукле". Такой способ изложения заставляет нас предположить, что дикарь или деревенский житель сначала формирует идею или представление о Духе

Растительности, а затем "воплощает" его. Мы, естественно, удивляемся, что он должен совершать такой высокий и сложный умственный акт, как абстрагирование.

Небольшое размышление показывает, что поначалу он вообще не совершает никаких абстракций; абстракция чужда его ментальной привычке. Он начинает с неясного возбужденного танца, чтобы разрядить свои эмоции. У этого танца, вероятно, почти с самого начала есть лидер; танцоры выбирают реального *человека*, и он является корнем и основанием *персонификации*. В этом процессе нет ничего загадочного; лидер не "воплощает" ранее задуманную идею, скорее он ее порождает. Из его личности проистекает олицетворение. Абстрактная идея возникает из единственного, из чего она может возникнуть, - из конкретного факта. Без восприятия нет *концепции*. Говоря о танцах (стр. 43), мы отметили, как танец обобщился; как из многих памятных событий, связанных с реальными охотами и сражениями, возникли охотничий танец и военный танец. Так, из многих реально живущих личных Майских Королев и Смертей, из многих реальных мужчин и женщин, украшенных листьями, или деревьев, одетых как мужчины и женщины, возникает Дух Древа, Дух Растительности, Смерть.

В основе олицетворения лежит тот факт, что эмоция переживается коллективно, обряд выполняется группой или хором, которые танцуют вместе с *общим лидером*. Вокруг этого лидера сосредоточены эмоции. Когда происходит акт выноса или привоза, он либо сам является марионеткой, либо несет ее. Эмоции принадлежат всей группе; драма-действие имеет тенденцию фокусироваться на лидере. Этого лидера, этот фокус, затем вспоминают, думают о нем, изображают его; из года в год его *воспринимают*, наконец, *задумывают*; но в основе его всегда лежит реальный факт, отражением которого он является.

Если бы не было периодических праздников, персонификация могла бы давно остановиться. Но легко видеть, что повторяющееся восприятие помогает сформировать постоянную абстрактную *концепцию*. Различные реально повторяющиеся майские короли и "смерти", *поскольку они повторяются*, обретают некую постоянную жизнь и становятся отдельными существами. Таким образом, формируется концепция, своего рода *даймон*, или дух, который умирает и живет снова в вечном цикле. Периодический праздник порождает своего рода не бессмертного, но вечного бога.

Однако способность к зачатию в сознании даже современного крестьянина невелика и слаба; его функция заключается в том, чтобы из года в год воспринимать реальный факт и чувствовать его. Возможно, это лучше всего видно на простом примере. Греческая церковь не очень охотно терпит круглые изображения, хотя и радуется картинкам-образам, *эиконам*. Но в свой великий весенний праздник Пасхи она делает в отдаленных деревнях уступку сильной, возможно, настоящей, народной потребности; она позволяет положить в гробницу образ, настоящий идол, мертвого Христа, чтобы он мог воскреснуть. Путешественник, побывавший в Эвбее¹⁸ во время Страстной недели, был поражен неподдельной скорбью, проявившейся во время службы в Страстную пятницу. В канун Пасхи царили та же общая мрачность и уныние, и он спросил у одной старушки, почему так происходит. Она ответила: "Конечно, я волнуюсь, ведь если Христос не воскреснет завтра, у нас не будет кукурузы в этом году".

Душевное состояние старухи вполне понятно. Ее эмоции - это старые эмоции, не печаль по Христу, Сыну Марии, а страх, неизбежный страх перед отсутствием пищи. Христос - это не исторический Христос Иудеи, и тем более не воплощение Божества, исходящего от Отца; это реальная фигура, созданная деревенским хором и положенная священниками, руководителями этого хора, в местную гробницу.

Итак, мы увидели, что смутный эмоциональный танец имеет тенденцию превращаться в периодический обряд, совершаемый через регулярные промежутки времени. Периодический обряд может происходить в любую дату, имеющую значение для обеспечения продовольствием общины, летом, зимой, во время ежегодных дождей или регулярного подъема уровня воды в реке. Среди народов Средиземноморья, как в древности, так и в настоящее время, внимание привлекает праздник весны. Ознакомившись с общими характеристиками этого праздника весны, мы должны обратиться к одному конкретному случаю - празднику весны у греков. Это очень важно для нас, потому что, как мы увидим, из ритуала этого и подобных ему праздников возникла, как мы полагаем, великая форма искусства - греческая драма.

7 Глава XII: "Периодичность в природе".

8 *Ibid.*

9 *De Ser. Num.* 17.

10 Frazer, *Adonis, Attis, and Osiris*, 3 p. 200.

11 Цитируется д-ром Фрейзером, "*Золотая ветвь*", 2, с. 203.

12 E. K. Chambers, *The Mediæval Stage*, I, p. 169.

13 *The Golden Bough*, 2 p. 205.

14 *The Golden Bough*, 2 p. 213.

15 Заимствовано из Dr. Frazer, *Golden Bough*, 2 II, p. 104.

16 *De Is. et Os.*, p. 367.

17 *De Aug. Scient.*, III, 4.

18 J. C. Lawson, *Modern Greek Folk-lore and Ancient Religion*, p. 573.

ГЛАВА IV

ВЕСЕННИЙ ПРАЗДНИК В ГРЕЦИИ

Трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида были представлены в Афинах на празднике, известном как Великие Дионисии. Он проходил в начале апреля, так что само время заставляет нас подозревать, что его церемонии были связаны с весной. Но у нас есть и более точные доказательства. Аристотель в своем трактате "О поэтическом искусстве" поднимает вопрос о происхождении драмы. Он не проявлял особого интереса к первобытному ритуалу; пляски зверей и весенние мумерии могли показаться ему просто дикостью, самой низкой формой "подражания"; но он догадывался, что такая сложная структура, как греческая трагедия, должна была возникнуть из более простой формы; он видел или чувствовал, что искусство каким-то образом возникло из ритуала, и оставил нам памятное высказывание.

Описывая "Проводы лета", мы видели, что элемент настоящей *драмы*, настоящей имперсонации, начинался с лидеров группы, с Королевы Мая и со "Смерти" или "Зимы". Велико же наше восхищение, когда мы обнаруживаем, что для греческой драмы Аристотель¹⁹ предсказал подобное начало. Он сказал:

"Трагедия, как и комедия, была вначале просто импровизацией - одна (трагедия) *возникла у вождей дифирамбов*".

Перед нами встает следующий вопрос: Что такое дифирамб? К нашей радости, мы обнаружим, что этот неясно звучащий дифирамб, хотя до времен Аристотеля он обрел литературную форму, по своему происхождению был праздником, близким к тем, которые мы только что обсуждали. Дифирамб был, прежде всего, весенним ритуалом; и когда Аристотель говорит нам, что трагедия возникла из дифирамба, он дает нам, хотя, возможно, и наполовину бессознательно, наглядный пример великолепного искусства, возникшего из простейшего обряда; он ставит нашу теорию связи искусства с ритуалом твердо на историческую почву.

Когда мы используем слово "дифирамбический", мы, конечно, обычно не думаем о весне. Мы говорим, что стиль "дифирамбический", когда он безмерен, слишком вычурен, напорист, цветист. Сами греки забыли, что слово "*дифирамб*" означало прыгающий, вдохновенный танец. Но они не забыли, по какому случаю этот танец танцевали. Пиндар написал дифирамб для дионисийского праздника в Афинах, и его песня полна весны и цветов. Он призывает всех богов прийти в Афины, чтобы танцевать в цветочных венцах.

"Посмотрите на танец, олимпийцы; пошлите нам благодать Победы, боги, пришедшие в сердце нашего города, где ступают ноги и пахнет фимиам: в священных Афинах придите к священному центральному камню. Возьмите свою порцию гирлянд, увитых анютиными глазками, возлияний, налитых из плодов весны.....

"Придите к богу, увитому плющом. Бромиеос мы, смертные, зовем его, и он могучий голос..... Не скрыты ясные знаки его Свершения, когда открыта палата пурпурных Часов, и нектарные цветы ведут в благоуханную весну. Тогда, тогда рассыпаются над бессмертной Землей прекрасные лепестки анютиных глазок и роз среди наших волос; и голоса песен громко звучат среди труб, танцплощадки шумят от призыва коронованной Семелы."

Бромиеос, "Тот, кто громко кричит", - титул Диониса. Семела - его мать, Земля; мы сохранили ее имя в *Nova Zembla*, "Новая Земля". Песня могла исполняться на "Провожании лета". Хорæ, Времена года, хор дев, ведут фигуру Весны, королевы Мая, и призывают Мать-Землю проснуться, подняться из земли, увенчанной цветами.

Вы можете *вернуть* жизнь Весне в виде дерева или девы, а можете призвать ее восстать из спящей Земли. В греческой мифологии нам наиболее знакома форма Восхода. Персефона, дочь Деметры, опускается под землю и вновь поднимается из года в год. На греческих вазах²⁰ эта сцена повторяется снова и снова. Изображается земляной курган, над которым иногда возвышается дерево; из кургана поднимается женская фигура, а вокруг кургана - фигуры танцующих деймонов, ожидающих, чтобы приветствовать ее.

Все это не просто поздняя поэзия и искусство. Это первобытное искусство и поэзия, которые вышли прямо из ритуала, из реальных "дел", *дромена*. В деревне Мегара, недалеко от Афин, в том самом месте, где сегодня, в пасхальный вторник, холмы покрыты толпами танцующих мужчин и особенно женщин, Павсаний²¹ видел возле городского очага скалу, называемую "*Анаклетра*", "Место призыва", потому что, если кто-то поверит, когда она бродила в поисках своей дочери, Деметра призвала ее туда"; и он добавляет: "Женщины и по сей день совершают обряды, аналогичные рассказанной истории".

Эти обряды "Вызывания", должно быть, были весенними, в которых в пантомимическом танце разыгрывалось восстание Духа Земли.

Другой праздник восстания, возможно, более примитивен и поучителен, потому что он близок к "Провожанию зимы", а также потому, что он ясно показывает тесную связь этих обрядов с добычей пищи. Плутарх²² рассказывает нам о празднике, проводившемся каждые девять лет в Дельфах. Он назывался по имени куклы, которую использовали *Харилы*, словом, которое первоначально означало Деву-Весну, и связано с русским словом *яро*, "весна", а также родственно греческому *Харис*, "благодать", в смысле увеличения, "Дай нам всем *благодать*". Обряды *Харилы*, Благодатной, Весенней Девы, были следующими:

"Царь председательствовал и совершал публичную раздачу зерна и бобов всем, как гражданам, так и чужеземцам. При этом вносится детский образ *Харилы*. Когда все получили свою долю, царь ударил по образу своей сандалией, вождь тиадов поднял образ и отнес его в обрывистое место, а там обвязал веревку вокруг шеи образа и похоронил его".

Г-н Кальдерон показал, что очень похожие обряды совершаются сегодня в Болгарии в честь *Ярило*, бога весны.

Изображение избивают, оскорбляют, спускают в расщелину или пещеру. Это явно "Изгнание смерти", хотя мы не знаем точной даты его проведения. Он имел свое продолжение в другом празднике в Дельфах под названием *Herois*, или "Героиня". Плутарх²³ говорит, что был слишком мистическим и тайным, чтобы описывать его, но он дает нам знать основную суть.

"Большинство церемоний *Героиды* имеют мистическую причину, которая известна Тиаде, но по тем обрядам, которые совершаются публично, можно предположить, что это "Вознесение Семелы".

Кто-то или что-то, реальная женщина или, скорее всего, похороненная кукла *Харилы*, Весенней Девы, поднималась из земли, чтобы воплотить и магически вызвать приход весны.

Все эти церемонии избиения, изгнания, закапывания имели у греков, как и у дикарей и современных крестьян, только одну реальную цель: избавиться от сезона, плохого для еды, чтобы вызвать и оживить новый приток. Это очень четко проявляется в церемонии, которая продолжалась вплоть до времен Плутарха, и он говорит нам²⁴, что она была "исконной". Она называлась "Изгнание голода из быка". Под "голодом быков" подразумевался любой сильный голод, и сама интенсивность и чудовищность этого слова возвращает нас в те дни, когда голод был мрачной реальностью. Когда Плутарх был *архонтом*, он, как главный чиновник, должен был совершить церемонию на Пританеионе, или Общем очаге. Брали раба, били его прутьями из волшебного растения и выводили за дверь со словами: "Долой голод быков! Входите с богатством и здоровьем!". Здесь мы видим, что реальное ощущение, или эмоция, хищного голода получает имя, а значит, и личность, хотя и менее абстрактную, чем Смерть или Лето. Мы не знаем, что церемония изгнания голода Быка совершалась весной, она приведена здесь только потому, что более наглядно, чем Чарила, когда царь раздает бобовые и горох, показывает связь древнего мимического ритуала с обеспечением продовольствием.

Если мы будем четко помнить о *цели*, а не о *точной дате* "Весенней песни", то избежим многих трудностей. Дифирамб пели в Дельфах на протяжении всей зимы месяцев, что поначалу кажется странным. Но мы должны помнить, что среди земледельческих народов исполнение магических церемоний, направленных на повышение плодородия и обеспечение продовольствием, может начаться в любой момент после того, как земля вспахана и посеяно семя. Посев семени - это его смерть и погребение; "то, что ты сеешь, не оживет, если не умрет". Когда смерть и погребение однажды совершены, начинается

надежда на воскресение и новое рождение, а вместе с надеждой - магические церемонии, которые могут помочь осуществить эту надежду. Солнце рождается в середине зимы, во время солнцестояния, и за ним следует наш "новый" год, но именно весной, по сей день, мы проводим наш великий праздник воскресения.

Мы возвращаемся к нашему аргументу, твердо держа в уме эту связь. Дифирамб - это весенняя песня на весеннем празднике, а важность весеннего праздника в том, что он волшебным образом способствует снабжению продовольствием.

Знаем ли мы еще что-нибудь о дифирамбе? К счастью, да, и следующий момент столь же любопытен, сколь и важен.

Пиндар в одной из своих од задает странный вопрос:

"Откуда явились милости Диониса,
С Дифирамбом, гоняющим быков?".

Ученые ломали головы, пытаясь найти смысл и ответ на этот странный вопрос. Только последнее время они пришли к выводу, что дифирамб был весенней песней, первобытным обрядом. Раньше считалось, что это довольно сложная форма лирической поэзии, придуманная сравнительно поздно. Но, даже если допустить, что это весенняя песня, намного ли мы дальше? Почему дифирамб должен быть бычьим? Как вождение быка может способствовать приходу весны? И, прежде всего, что делают "стройно-русые" Грации, помогая гнать огромного громоздкого Быка?

Затруднения с Грациями, или Харитами, как их называли греки, вскоре разрешились. Это времена года, или "часы", а главным временем года, или часом, была сама весна. Они называются Charites, или Graces, потому что являются, по словам Сборника, "Подателями всякой благодати", то есть всякого увеличения физического и духовного. Но почему они хотят приехать на быке? Легко понять, почему Дарители всякой благодати возглавляют Дифирамб, Весеннюю песнь; их приход с "плодами в свое время" - это сама суть Дифирамба; но почему Дифирамб "едет на быке"? Является ли это просто "поэтическим" эпитетом? Если так, то он не особенно поэтичен.

Но Пиндар, как мы теперь знаем, не просто "поэтичен", что, по мнению некоторых ученых, означает либо все, либо ничего. Он описывает, намекает на реальный обряд или *дроменон*, в котором Быка вызывают и побуждают прийти весной. Это мы должны четко понимать. Плутарх, первый антрополог, написал небольшой трактат под названием "*Греческие вопросы*", в котором он рассказывает обо всех странных необычных обрядах и обычаях, которые он видел в Греции, а затем спрашивает себя, что они означают. В своем 36-м вопросе он спрашивает: "Почему женщины Элиса призывают Диониса в своих гимнах, чтобы он присутствовал с ними со своей бычьей ногой?". И затем, по счастливой случайности, которая почти заставляет сердце замирать, он дает нам сами слова маленького ритуального гимна, который пели женщины, нашей самой ранней весенней песни "Вождение быка":

"В весеннюю пору,²⁵ О Дионис,
В священный храм твой приди;
В Элиду с твоими милостями,
С бычьими ногами мчись, приди,

Благородный бык, благородный бык".

Это странная примитивная картина: святые женщины стоят в весеннюю пору перед храмом, призывая Быка; а Бык, украшенный гирляндами и филями, мчится к ним, ведомый Грациями, вероятно, тремя реальными женщинами, тремя царицами мая, увенчанными венками и цветами. Но что это значит?

Плутарх пытается ответить на свой вопрос, и наполовину, смутно и путано, ему это удастся. "Дело в том, - предполагает он, - что некоторые называют бога "рожденным от быка" и самим "быком"? ...или в том, что многие считают бога начинателем сева и пахоты?" Мы видели, как своего рода *даймон*, или дух, Зимы или Лета возникал из настоящего дерева, или девы, или человека, из года в год переодевающегося в дерево. Возник ли бог Дионис подобным же образом от того, что из года в год он загонял и вызывал какого-то священного быка?

Во-первых, мы должны заметить, что не только в Элисе на празднике весны появляется священный бык. Плутарх задает еще один поучительный *вопрос*:²⁶ "Кто из дельфийцев является освятителем?". И мы с изумлением обнаруживаем, что освятителем является Бык. Бык, который не только сам свят, но и настолько свят, что имеет силу сделать святыми других, - он Освятитель; и, что особенно важно для нас, он освящает своей смертью в месяце Бисиос, месяце, который выпал, как говорит нам Плутарх, "на начало весны, время цветения многих растений".

Мы не слышим, чтобы "Освятителя" в Дельфах "гнали", но, скорее всего, его водили из дома в дом, чтобы каждый мог приобщиться к святости, которая просто источалась от него. О Магнесии,²⁷ городе в Малой Азии, мы имеем более подробные сведения. Там на ежегодной ярмарке из года в год управляющие города покупали быка, "самого лучшего, какого только можно было достать", и в новолуние месяца в начале посевной посвящали его для благополучия города. Освященная жизнь Быка начиналась с началом сельскохозяйственного года, с весенней или осенней пахоты, мы не знаем. Посвящение Быка проходило с большой торжественностью. Его вели в процессии, во главе которой шли главный жрец и жрица города. С ними шли глашатай и жертвователь, а также две группы юношей и девиц. Бык был настолько свят, что ничто несчастливое не могло приблизиться к нему; у юношей и девиц должны были быть живы оба родителя, они не должны были находиться под *табу*, заразой, смертью. Глашатай произносил вслух молитву "о безопасности города и земли, и граждан, и женщин, и детей, о мире и богатстве, и о принесении зерна и всех других плодов, и скота". Вся эта жажда плодородия, пищи и детей сосредоточена вокруг священного Быка, святость которого - его сила и плодovitость.

Торжественно выделенный Бык, которому как бы поручена удача всего народа, кормится за государственный счет. Чиновник, которому поручено его содержать, должен вывести его на рынок, и "это хорошо для тех торговцев кукурузой, которые дают Быку зерно в подарок", хорошо для них, потому что они кормят, возвращают удачу государства, которая является их собственной удачей. Так проходит осень и зима, и Бык продолжает жить, но в начале апреля наступает конец. Снова появляется большая процессия, в ней идут сенат и жрецы, а с ними представители каждого сословия государства - дети и молодые мальчики, а также юноши, только что вступившие в мужскую жизнь, *эфебои*, как называли их греки. Быка приносят в жертву, и почему? Почему такое святое существо должно умереть? Почему бы ему не дожить свой срок? Он умирает, потому что он так свят, чтобы отдать свою святость, свою силу, свою жизнь, как раз в тот момент, когда она наиболее свята, своему народу.

"Когда принесут в жертву быка, пусть разделят его между теми, кто участвовал в шествии".

Поручение ясно. В процессии участвовали представители всего государства. Священная плоть не приносится в жертву богу, она съедается - каждому человеку его часть, каждому гражданину, чтобы он мог получить свою долю силы Быка, удачи государства.

Теперь в Магнесии, после святого гражданского причастия, совместной трапезы, мы больше ничего не слышим. В следующем году будет выбран новый Бык, и цикл начнется снова. Но в Афинах на ежегодном "убийстве быка", *Буфонии*, как его называли, сцена не была такой близкой. Быка убивали со всей торжественностью, и все присутствующие вкушали плоть, затем шкуру набивали соломой и зашивали, а потом чучело ставили на ноги и привязывали к плугу, как будто оно пашет. За смертью следует воскресение. Вот это очень важно. Мы так привыкли думать о жертве как о смерти, отказе от чего-то. Но *жертва* вовсе не означает "смерть". Это значит сделать святым, освятить; а святость для первобытного человека была просто особой силой и жизнью. От быка они хотели получить именно ту особую жизнь и силу, которую весь год вкладывали в него, питали и взращивали. Эта жизнь была в его крови. Они не могли есть эту плоть и пить эту кровь, пока не убьют его. Значит, он должен умереть. Но они убили его не для того, чтобы отдать богам, не для того, чтобы принести его в жертву в нашем смысле, а для того, чтобы иметь его, хранить его, есть его, жить им и через него, по его милости.

И поэтому убийство священного зверя всегда было страшным делом, от которого они охотно уклонялись. Они убегали после совершения этого деяния, не оглядываясь назад; они публично судили и осуждали топор, нанесший удар. Но их главной надеждой, их самым сильным желанием было то, что он не умер, не мог умереть. И это сильное желание вылилось в *дром* о его воскресении. Если он не воскреснет, как они смогут пахать и сеять в следующем году? Он должен жить снова, он должен был жить, он *жил*.

Афинянам было немного стыдно за свое "Убийство быка" с его гротескной пантомимой чучела воскресшего животного. Так и некоторые из нас в наши дни немного стесняются намеренно проклинать своих соседей в Пепельную среду. Вероятно, они не очень переживали по поводу своего пропитания, считая, что их ежедневный ужин обеспечен. Как бы то ни было, эмоции, вызванные пантомимой, угасли, хотя по привычке пантомима продолжалась. Вероятно, некоторые из менее образованных людей считали, что "в этом что-то есть", и в любом случае "лучше подстраховаться". Странная церемония ассоциировалась с поклонением олимпийскому Зевсу, а с ним надо считаться. Тогда, возможно, ваш шурин был убийцей Окса, и в любом случае желательно, чтобы женщины пошли; некоторые из хорошо рожденных девочек должны были выступать в роли водоносов.

Убийство волов устарело в Афинах, но дух этого обряда жив до сих пор среди айнов на далеком острове Сагалиен. Среди айнов Медведь является тем, что психологи довольно странно называют главным "пищевым фокусом", главным "ценностным центром". И это вполне обоснованно. Медвежья плоть - основная пища айнов; они едят ее как в свежем, так и в соленом виде; медвежьи шкуры - их главная одежда; часть налогов выплачивается медвежьим жиром. Мужчины Айно проводят осень, зиму и весну в охоте на медведя. Однако нам говорят, что айны "поклоняются медведю"; они называют его *Камуи*, что переводится как бог; но это слово применяется ко всем чужакам и означает только то, что привлекает внимание, а значит, является грозным. В религии айнов "Медведь играет главную роль", - говорит один из авторов. Медведь "пользуется идолопоклонническим почитанием", - говорит другой. Они "поклоняются ему по своей моде", - говорит третий. Неужели перед нами еще один случай "язычника в его слепоте"? Только здесь он "поклоняется" не "богам из дерева и камня", а живому существу, безропотному, ковыляющему, но милостивому - Медведю.

Вместо того чтобы теоретизировать о том, что думает и воображает Айно, давайте понаблюдаем за его *действиями*, за его *дроменом*, его обрядами, и прежде всего за его великим весенне-осенним обрядом, *дроменом* Медведя. Мы обнаружим, что в деталях он удивительно напоминает греческий *дроменон* Быка.

Когда зима среди айнов подходит к концу, в ловушку попадает молодой медведь и приводится в деревню. Сначала женщина-айнос сосет его у своей груди, затем его кормят его любимой пищей - рыбой, ведь его вкусы полуполярны. Когда он набирается сил, то есть грозит разбить клетку, в которой живет, устраивается праздник. Обычно это происходит в сентябре или октябре, именно тогда начинается сезон охоты на медведей.

Перед началом пира айны просят прощения, говоря, что они были добры к медведю, но больше не могут его кормить, они должны его убить. Затем человек, который устраивает медвежий пир, приглашает своих родственников и друзей, и если община небольшая, то на пир приходит почти вся деревня. На празднике, описанном доктором Шойбе, присутствовало около тридцати айнов, мужчин, женщин и детей, одетых в свои лучшие одежды. Женщина из дома, которая сосала медвежонка, сидела одна, печальная и молчаливая, лишь время от времени разражаясь беспомощными слезами. Церемония началась с возлияний богу огня и богу дома, установленным в углу дома. Затем хозяин и некоторые гости вышли из хижины и совершили возлияния перед клеткой Медведя. Несколько капель поднесли ему в блюдце, которое он тут же опрокинул. Затем женщины и девушки закружились вокруг клетки, поднимаясь и подпрыгивая на носках, и, танцуя, хлопали в ладоши и напевали монотонную мелодию. Мать и некоторые старухи плакали, танцуя и протягивая руки к Медведю, называя его ласковыми именами. Молодые женщины, которые не кормили Медвежонка, смеялись, как подобает молодым. Медведь начал расстраиваться и метался по клетке, жалобно завывая.

Далее последовала церемония особой важности, которая никогда не пропускается при жертвоприношении медведя. Подносили питье *инабо*, священным жезлам, которые стоят у хижины айно. Эти жезлы высотой около двух футов и обтесаны сверху до спиральной стружки. На праздник устанавливают *пять новых жезлов с прикрепленными к ним бамбуковыми листьями*; листья, по мнению айнов, означают, что *Медведь может снова ожить*. Эти жезлы особенно интересны. В центре внимания, конечно, находится медведь, ведь его плоть - основная пища айнов. Но растительность не совсем забыта. Животная жизнь медведя и растительная жизнь бамбуковых листьев рассматриваются вместе.

Затем происходит само жертвоприношение. Медведя выводят из клетки, накидывают ему на шею веревку и обходят вокруг хижины. Мы не слышали, чтобы у айнов он ходил процессией вокруг деревни, но у гиляков, живущих недалеко в Восточной Сибири, медведя водят по деревням, и считается особенно важным, чтобы его притащили к реке, так как это обеспечит деревне обильный приток рыбы. Затем, среди гиляков, его заносят в каждую хижину деревни, предлагают рыбу, бренди и другие деликатесы. Некоторые люди преклоняют перед ним колена, и его приход в дом приносит благословение, а если он понюхает еду, это тоже приносит благословение.

Вернемся к медведю Айно. Пока его водят по хижине, мужчины во главе с вождем стреляют в медведя стрелами с пуговицами. Но стреляют не для того, чтобы убить, а, видимо, чтобы раздражить его. Наконец его убивают без пролития священной крови и, как мы надеемся, без особой боли. Его берут перед священными жезлами, кладут ему в рот палку, и девять человек прижимают его шею к балке; он умирает без единого звука. В это время женщины и девушки, стоящие позади мужчин, танцуют, причитают и бьют мужчин, убивающих их

Медведя. Тело убитого Медведя кладут на циновку перед священными жезлами. Меч и колчан, взятые из жезлов, вешают на медведя. Если это медведица, то на нее надевают ожерелье и кольца. Ему подносят еду и питье, просяной отвар и просяные лепешки. Его наряжают как Айно, его кормят как Айно. Очевидно, что медведь в каком-то смысле является человеком, айно. Мужчины садятся на циновки перед Медведем и предлагают возлияния, а сами пьют до дна.

Теперь, когда смерть по праву закончилась, траур заканчивается, и все пируют и веселятся. Даже старухи больше не сетуют. Съедаются лепешки из проса. С медведя снимают шкуру и разделяют его, туловище отрезают от головы, на которой оставляют висеть шкуру. Кровь, которая раньше могла не пролиться, теперь тщательно собирается в чашки и охотно пьется мужчинами, ведь кровь - это жизнь. Печень разрезают и едят сырой. Плоть и остальные жизненные органы хранятся до следующего дня, когда их делят между всеми присутствующими на празднике. Это то, что греки называют *dais* - разделенная или распределенная еда. Пока Медведя расчлняют, девушки танцуют перед священными жезлами, а старухи снова причитают. Мозг медведя извлекают из головы и съедают, а череп, отрезанный от шкуры, вешают на шест рядом со священными жезлами. Таким образом, жизнь и сила медведя приближается к живому росту листьев. Палка, которой Медведю заткнули рот, тоже висит на шесте, а вместе с ней меч и колчан, которые он носил после смерти. Вся община, мужчины и женщины, танцуют вокруг этого странного столба, а завершает праздник большая попойка, в которой участвуют все - и мужчины, и женщины.

В разных местах обряд отличается в деталях. У гиляков медведя после смерти одевают в полный гиляцкий костюм и усаживают на почетную скамью. В одной части кости и череп выносятся старейшими людьми в лес, недалеко от деревни. Там все кости, кроме черепа, закапывают. После этого срубают молодое дерево на высоте нескольких дюймов от земли, расщепляют его пень и вставляют в расщелину череп. Когда на этом месте вырастает трава, череп исчезает, и медведю приходит конец. Иногда плоть медведя едят в специальных сосудах, приготовленных для этого праздника и используемых только на нем. Эти сосуды, включающие в себя чаши, тарелки, ложки, искусно украшены фигурками медведей и другими приспособлениями.

При всех различиях в деталях основной замысел один и тот же, и он идентичен обряду священного быка в Греции и майполе наших предков. Велика святость Медведя, Быка или Дерева; Медведя - для охотничьего народа; Быка - для кочевников, позднее - для земледельцев; Дерева - для лесного народа. На Медведе, Быке и Дереве сосредоточены желания всего народа. Медведь, Бык и Дерево священны, то есть выделены, потому что полны особой жизни и силы, которых так сильно желают. Их ведут и носят из дома в дом, чтобы их святость коснулась всех и была полезна для всех; животное умирает, чтобы его съели; дерево разрывают на части, чтобы каждый мог получить частичку; и, прежде всего, Медведь, Бык и Дерево умирают только для того, чтобы снова жить.

Мы видели (с. 71), что из куклы или Майской Королевы, реально *воспринимаемых* из года в год, возникло воспоминание, мысленный образ, воображаемый Дух Дерева, или "Лето", или Смерть, - вещь, которую никогда не видели на самом деле, но *представляли*. Так и с Быком. Год за годом в различных деревнях Греции видели настоящего священного быка, и постепенно из воспоминаний об этих различных священных быках, которые только умирали, чтобы снова жить каждый год, возникал образ Быка-духа, или Быка-Даймона, и, наконец, если нам нравится так его называть, Быка-Бога. Росту этой идеи, этой *концепции*, должно быть, немало способствовал тот факт, что в некоторых местах танцовщицы, сопровождающие священного Быка, наряжались быками и коровами. Женщины,

поклонявшиеся Дионису, как нам рассказывают, носили бычьи рога в подражание богу, поскольку на картинках он изображался с головой быка. Мы знаем, что человек не превращается в быка, а бык - в человека, линия разграничения четко проведена; но у деревенского человека и сегодня нет такого убеждения. Эта крона, его престарелая тетушка, может в любой день влезть в окно в виде черной кошки; почему бы и нет? Дело не в том, что бог "принимает облик быка" или "воплощается в быке", а в том, что реальный бык и поклоняющийся ему человек, одетый в костюм быка, видны и запомнены и порождают воображаемого Быка-Бога; но, надо заметить, только у одаренных, склонных к фантазированию, то есть к созданию образов, народов. У айнов есть свой настоящий священный Медведь, как у греков был свой священный Бык; но у них из череды священных Медведей не возникает, увы, никакого Медведя-Бога.

Мы долго останавливались на дифирамбе о вождении быка, потому что на первый взгляд было неясно, как вождение быка может способствовать приходу весны. Теперь мы понимаем, почему за день до представления трагедий в Афинах юноши (*эфебои*) приносили не только человеческую фигуру бога, но и быка, "достойного" бога. Мы также понимаем, почему в дополнение к трагедиям, исполнявшимся на великом празднике, пели дифирамбы - "дифирамбы, гоняющие быков".

Далее мы переходим к третьему аспекту дифирамба, возможно, самому важному для понимания искусства, и особенно драмы. *Дифирамб - это песня и танец нового рождения.*

Платон обсуждает различные виды од или песен. "Одни, - говорит он, - это молитвы богам - они называются *гимнами*; другие, противоположного рода, лучше назвать *дирхемами*; еще один вид - *пеаны*, и еще один - рождение Диониса, я полагаю, - называется *дифирамбом*". Платон не слишком интересуется дифирамбами. Для него это просто особый вид хоровой песни; сомнительно, что он вообще знал, что это весенние песни; но это он знал, хотя и небрежно отбрасывал эту информацию: дифирамб имеет своим предметом рождение или появление на свет, *генезис* Диониса.

Обычный обиход греческой поэзии подтверждает слова Платона. Когда поэт собирается описать рождение Диониса, он называет бога именем *Дифирамб*. Так надписанный гимн, найденный в Дельфах²⁸, открывается таким образом:

"Приди, о Дифирамб, Вакх, приди.

...

Бромиос, приди, и с тобою приди

Святые часы твоей собственной священной весны.

...

Все звезды танцевали от радости. Ликование

смертных приветствовали тебя, Вакхос, при твоём рождении".

Дифирамб - это песнь рождения, а рождение Диониса приходится на весну, время майского столба, время священного Быка.

А теперь мы подошли к любопытной вещи. Мы увидели, как дух, деймон и, возможно, в конечном счете бог, развивается из реального обряда. Дионис, бог-дерево, дух растительности, - это всего лишь майский столб, который однажды *был воспринят*, затем запомнен и *задуман*. Дионис, бог-бык, - это всего лишь сам священный бык, или, скорее, череда ежегодных священных быков, однажды воспринятых, затем запомненных, обобщенных, задуманных. Но задуманный бог, конечно, всегда будет создан по образу,

мысленному образу, воспринятого факта. Итак, если у нас есть песня и танец о *рождении* Диониса, то не будет ли у нас, как в христианской религии, ребенка-бога, святого младенца, Спасителя в яслях; сначала в первозданном виде тельца, затем человеческого ребенка? Совершенно верно, что в греческой религии есть младенец Дионис, которого называют *Ликнит*, "Тот из колыбели".²⁹ Обряд пробуждения или появления на свет младенца Ликнита ежегодно совершался в Дельфах святыми женщинами.

Но столь же ясно и определенно, что Дионис греческого культа и драмы не был младенцем в колыбели. Он был прекрасным юношей в первом расцвете сил, с пухом на щеке, в ту пору, когда, по словам Гомера, "юность наиболее благодатна". Это тот Дионис, которого мы знаем в статуях, - прекрасный, мечтательный юноша, погруженный в грезы; это тот Дионис, которого Пенфей презирал и оскорблял за его юную, как у женщины, красоту. Но как мог такой Дионис появиться в результате обряда рождения? Он не мог, да и не хотел. Дифирамб - это также песня второго или нового рождения, Дифирамбос - дважды рожденный.

Это знали и сами греки. С помощью ложной этимологии они объяснили слово *Dithyrambos* как означающее "Тот, кто имеет двойную дверь", поскольку их слово *thyra* было таким же, как наша *дверь*. Они сильно ошибались; *Дифирамб*, как говорит нам современная филология, - это Божественный Пожиратель, Танцор и Животворящий. Но их ложная этимология важна для нас, потому что она показывает, что они считали Дифирамб дважды рожденным. Дионис родился, по их басням, один раз от матери, как все люди, и один раз от бедра отца, как никто другой.

Но если Дифирамбос, молодой Дионис, как и Бог-бык, Бог-дерево, возникает из *дромеона*, обряда, то каков же обряд второго рождения, из которого он возникает?

Мы тщетно ищем среди наших деревенских обычаев. Если когда-либо и существовал обряд второго рождения, то он мертв и похоронен. Мы обращаемся за помощью к антропологии и находим его, обряд второго рождения, широко распространенным, универсальным, более чем на половине дикарского мира.

Для дикаря быть дважды рожденным - это правило, а не исключение. Первым рождением он приходит в мир, вторым - рождается в своем племени. При первом рождении он принадлежит своей матери и женщинам, при втором - становится полноценным мужчиной и переходит в общество воинов своего племени. Это второе рождение нам немного сложно осознать. Мальчик у нас очень постепенно переходит от детства к зрелости, нет определенного момента, когда он вдруг становится мужчиной. Постепенно, по мере получения образования, он приобщается к социальным привилегиям того круга, в котором родился. Он ходит в школу, поступает в мастерскую или университет и, наконец, приобретает профессию или специальность. Что касается девочек, в воспитании которых еще сохранилась первобытная дикость, то в некоторых социальных слоях до сих пор существует церемония, известная как "выход в свет". Платье девушки внезапно удлиняется, волосы укладываются, ей разрешается носить драгоценности, она целует руку своего государя, в ее честь устраивается танец; внезапно, из своего уединения в коконе школьной комнаты, она выходит в общество во весь рост. Но этот обычай, с его полуреализованной дикостью, уже умирает, а с мальчиками он и вовсе не приживается. Разумеется, оба пола разделяют религиозный обряд конфирмации.

Избегать резких различий, преодолевать резкие переходы - это всегда признак развивающейся цивилизации; но дикарь, в своем невежестве и страхе, к сожалению, слишком подчеркивает различия и переходы. Долгий процесс воспитания, перехода от ребенка к мужчине, у него сжимается до нескольких дней, недель, а иногда и месяцев

огромного воспитательного акцента - того, что называется "инициацией", "вхождением", то есть вступлением в племя. Церемонии варьируются, но суть всегда одна и та же. Мальчик должен отбросить все детское и стать взрослым и компетентным соплеменником. Прежде всего он должен перестать быть женщиной и стать мужчиной. Инициация готовит его к двум главным функциям соплеменника - быть воином и быть отцом. Для дикаря это главная, если не вся, обязанность человека.

Эта "инициация" имеет огромное значение, и мы должны ожидать, что на самом деле мы находим, что все эти эмоции, которые сосредоточены вокруг нее, выливаются в *dromena*, "выполненные обряды". Эти обряды очень разнообразны, но все они указывают на одну мораль: прежние вещи ушли в прошлое, и новорожденный человек вступил в новую жизнь.

Самым простым, пожалуй, и наиболее поучительным является обряд, практикуемый кикуйю в Британской Восточной Африке,³⁰ которые требуют, чтобы каждый мальчик, непосредственно перед обрезанием, был рожден заново. "Мать встает, а мальчик приседает у ее ног; она притворяется, что переживает все родовые муки, а мальчик, родившись, плачет, как младенец, и его обмывают".

Чаше всего новое рождение симулируется или воображается как смерть и воскрешение либо самих мальчиков, либо кого-то другого в их присутствии. Так, во время инициации у некоторых племен юго-восточной Австралии³¹, когда мальчики собираются вместе, в могилу ложится старик, одетый в жилистое берестяное полотно. Его слегка присыпают палками и землей, а могилу заглаживают. Погребенный держит в руке небольшой куст, который, кажется, растет из земли, а вокруг в землю воткнуты другие кусты. Затем послушников подводят к краю могилы и поют песню. Постепенно, по мере исполнения песни, куст, который держит погребенный, начинает дрожать. Он шевелится все больше и больше, и постепенно человек сам поднимается из могилы.

У фиджийцев есть радикальный и отталкивающий способ имитации смерти. Мальчикам показывают ряд, казалось бы, мертвых мужчин, их тела покрыты кровью и внутренностями, которые на самом деле принадлежат мертвой свинье. Первый из них неожиданно кричит. Мужчины поднимаются, а затем бегут к реке, чтобы очиститься.

Здесь смерть носит заместительный характер. Другой проходит через симуляцию смерти, чтобы иницируемый мальчик обрел новую жизнь. Но часто мимикрия практикуется на самих мальчиках. Так, в Западном Кераме³² мальчики, достигшие половой зрелости, принимаются в ассоциацию Какиан. Мальчиков ведут с завязанными глазами, за ними следуют их родственники, в продолговатый деревянный сарай под самыми темными деревьями в глубине леса. Когда все собираются, верховный жрец громко призывает дьяволов, и тут же из сарая раздается жуткий рев. На самом деле в сарае сидят мужчины с бамбуковыми трубами, но женщины и дети думают, что это черти. Тогда священник входит в сарай вместе с мальчиками, по одному. Раздается глухой стук рубила, раздается страшный крик, и через крышу просовывается меч, с которого капает кровь. Это знак того, что мальчику отрубили голову и что дьявол унес его на тот свет, откуда он вернется, родившись заново. Через день-два мужчины, которые выступают в роли спонсоров мальчиков, возвращаются вымазанные грязью и в полуобморочном состоянии, как посланцы из другого мира. Они приносят радостную весть о том, что дьявол вернул мальчиков к жизни. Сами мальчики появляются, но когда они возвращаются, то шатаются при ходьбе; в дом они входят задом наперед. Если им дают еду, они разбивают тарелку. Они сидят немые и только делают знаки. Спонсорам приходится учить их простейшим повседневным действиям, как будто это новорожденные дети. По истечении двадцати-тридцати дней, в течение которых их

матери и сестры не могут расчесывать им волосы, верховный жрец отводит их в уединенное место в лесу и отрезает по локону волос с макушки каждой из их голов. По завершении этих обрядов мальчики становятся мужчинами и могут жениться.

Иногда новое рождение не имитируется, а лишь предполагается. Дается новое имя, учится новый язык, надевается новая одежда, танцуются новые танцы. Почти всегда это сопровождается нравоучениями. Так, в уже описанной церемонии какиан мальчики должны сидеть в ряд, скрестив ноги, не шевелясь, с вытянутыми руками. Вождь берет трубу и, положив ее устье на руку каждому мальчику, говорит через нее странными тонами, подражая голосу духов. Он предупреждает мальчиков под страхом смерти соблюдать правила общества и никогда не рассказывать о том, что они видели в доме Какиана. Жрецы также наставляют мальчиков в их долге перед кровными родственниками и обучают их секретам племени.

Иногда неясно, является ли новое рождение лишь предположением или представлено в пантомиме. Так, среди бинбингов Северной Австралии принято считать, что во время инициации чудовищное существо по имени Катаджалина, подобно греческому Кроносу, проглатывает мальчиков и воскрешает их вновь посвященными; но существует или нет *дроменон* или обряд проглатывания, нам не известно.

В тотемистических обществах, а также в тайных обществах животных, которые, кажется, вырастают из них, послушник рождается снова как священное животное. Так, среди индейцев-носильщиков³³, когда человек хочет стать *Лулемом*, или Медведем, каким бы холодным ни было время года, он срывает с себя одежду, надевает медвежью шкуру и бросается в лес, где остается на три-четыре дня. Каждую ночь его односельчане выходят на поиски. Они кричат *И! Келюлем* ("Давай, медведь"), а он отвечает им злобным рычанием. Обычно они не находят его, но в конце концов он возвращается сам. Его встречают и проводят в церемониальный домик, и там, в компании с остальными Медведями, торжественно танцуют его первое появление. Исчезновение и повторное появление - такой же распространенный обряд инициации, как имитация убийства и воскрешения, и имеет ту же цель. Оба они являются обрядами перехода, перехода из одного состояния в другое. Студенты, изучающие древнегреческие и другие церемонии, часто замечали, что обряды рождения, брака и смерти, которые кажутся нам такими разными, для первобытного человека странно похожи. Это объясняется, если мы увидим, что по сути все они одинаковы, все они - переход из одного социального состояния в другое. В каждом обряде есть только два фактора: отбрасывание старого и надевание нового; вы проводите зиму или смерть, вы вводите лето или жизнь. Между ними находится промежуточное состояние, когда вы не находитесь ни здесь, ни там, вы уединены, под *табу*.

Для греков и многих первобытных народов обряды рождения, брака и смерти были по большей части семейными обрядами, не требующими особого внимания со стороны общества. Но обряд, который касался всего племени, суть которого заключалась во вступлении в племя, - это обряд инициации в период полового созревания. Этот важный факт странным и значимым образом закрепился в греческом языке. Общее греческое слово, обозначающее обряд, - *tělētē*. Оно применялось ко всем таинствам, а иногда к бракам и похоронам. Но оно не имеет ничего общего со смертью. Оно происходит от корня, означающего "расти". Слово *tělētē* означает *обряд взросления*, обретения полноты. Сначала оно означало зрелость, затем обряд взросления, а потом, как естественное продолжение, любой таинственный обряд инициации. Обряды полового созревания по своей сути были таинственными, поскольку заключались в посвящении в святыни племени, в то, что общество санкционировало и защищало, исключая непосвященных, будь то юноши,

женщины или члены других племен. Затем, заразившись, понятие тайны распространилось на другие обряды.

Теперь мы понимаем, кто и каким был бог, возникший из обряда, *дромена* племенного посвящения, обряда нового, второго рождения. Им был Дионис. Его имя, согласно новейшей филологии, говорит *нам* - Дионис, "божественный юноша".

Когда мы видим, что из эмоций обряда и фактов обряда возникает то воспоминание и тень обряда, тот *образ*, который является богом, мы сразу же понимаем, что бог весеннего обряда *должен* быть молодым богом, а в примитивных обществах, где молодые женщины имеют лишь второстепенное значение, он обязательно будет молодым *мужчиной*. Там, где эмоции сосредоточены вокруг племенной инициации, он будет только что инициированным юношей, которого греки называли *kouros* или *ephebos*, юношей совершенно иного социального статуса, чем простой *pais* или мальчик. Такой юноша выживает в нашем "Короле мая" и "Зеленом валете". Старики и женщины - это смерть и зима, молодые - жизнь и весна, а больше всего всего молодых мужчин, или медведей, или быков, или деревьев, только что достигших зрелости.

И поскольку жизнь одна, на празднике весны юноша несет цветущую ветвь, перевязанную шерстью молодой овцы. В Афинах и весной, и осенью "выносят *Эйресиону*, ветвь оливы, обмотанную шерстью... и нагруженную всевозможными первыми плодами, *чтобы прекратилась скудость*, и поют над ней":

"Эйресиона приносит
Инжир и жирные лепешки,
И горшок меда и масла для смешения,
И кубок вина крепкий и глубокий,
Чтобы она могла пить и спать".

У Эйресионы было еще одно имя, которое говорит само за себя. Она называлась *Корыталия*,³⁴ "Ветвь цветущей юности". Молодые люди, говорит греческий оратор, - это "весна народа".

Раскопки на Крите дали нам древний начертанный гимн, дифирамб, как мы можем смело назвать его, который является одновременно песней весны и песней юноши. Бог, к которому здесь обращаются, - это тот, кого греки называют *курос*, молодой человек. Ее поют и танцуют молодые воины:

"Курос, величайший, я приветствую тебя, владыка всего мокрого и сверкающего; ты пришел во главе своих даймонов". К Дикте на год, о, марш и ликуй в танце и песне".

Предводитель отряда *курои*, юношей, реальный действительный предводитель, стал путем воспоминания и абстракции, как мы отмечали, даймоном, или духом, во главе отряда духов, и он вводит новый год весной. Настоящий вождь, "первый курос", как называли его греки, находится в теле, но из череды вождей год за годом они создали образ величайшего из всех духовных вождей. Он - "владыка всего влажного и сверкающего", ведь майская ветвь, как мы помним, обливается росой и водой, чтобы она могла распуститься и зацвести. Затем они рассказывают историю о том, как в давние времена ребенка забрали у матери, и вооруженные люди повели его на посвящение - вооруженные люди танцевали свой племенной танец. Камень здесь, к сожалению, разбит, но осталось достаточно, чтобы смысл был понятен.

И потому этот мальчик вырос и был посвящен в мужчины:

"Хорæ (Времена года) стали плодоносить из года в год, и Дике овладел человечеством, и все дикие живые существа были удержаны в мире, любящем богатство".

Мы знаем Времена года, приносящие плоды и пищу, но Дикэ - это странно. Мы переводим слово "Справедливость", но Dikè означает не справедливость между человеком и человеком, а порядок мира, образ жизни. Именно по этому пути, по этому порядку идут времена года. Пока времена года соблюдают этот порядок, в мире царят плодородие и покой. Если же этот порядок будет нарушен, то наступит беспорядок, раздор, смятение, бесплодие. Далее следует странное для нашего современного слуха повеление:

"И нам скакать за полными кувшинами, и скакать за стадами, и скакать за полями плодовыми, и за ульями, приносящими приплод".

И все же это не странно, если вспомнить македонского земледельца (с. 32), который подбрасывает в воздух лопату, чтобы пшеница была высокой, или русских крестьянок, которые прыгают в воздухе с криком "Лен, расти!". Прыжки юношей из критского гимна - это всего лишь исполнение их напряженного желания. Они выросли, и вместе с ними должно вырасти все живое. По их мановению год за годом плоды земли приходят к своему ежегодному новому рождению. И чтобы не было ошибки, они заканчивают:

"Прыгайте за наши города, и прыгайте за наши морские корабли, и за наших юных граждан, и за прекрасную Фемиду".

Теперь они молодые граждане огороженного города, а не юные соплеменники из буша, но магия их та же, и сила, которая держит их вместе, - это узы социального обычая, социальной структуры, "благой Фемиды". Никто не живет сам по себе.

Крит - не Афины, но в Афинах, в театре Диониса, если бы жрец Диониса, сидящий во время великого праздника весны на своем красивом резном центральном месте, посмотрел через оркестр, то увидел бы перед собой каменный фриз, на котором был изображен критский ритуал, вооруженные танцующие юноши и ребенок, который должен был год от года возрождаться.

Мы уже видели, чем был дифирамб, из которого возникла драма. Песня о весне, песня о вождении быка, песня и танец второго рождения; но все это, возможно, не приближает нас к греческой драме, а скорее отдаляет. Какое отношение имеют весна, бык и обряд рождения к известным нам величественным трагедиям - Агамемнону и Ифигении, Оресту и Ипполиту? Это вопрос, стоящий перед нами, и ответ на него приведет нас к самому сердцу нашей темы. До сих пор мы видели, что ритуал возник из представления и подчеркивания эмоций - эмоций, испытываемых в основном по поводу еды. Далее мы увидели, что ритуал развивается из периодических праздников и с их помощью. Одним из главных периодических праздников в Афинах был весенний праздник Дифирамб. Из этого дифирамба, по словам Аристотеля, возникла трагедия, то есть из ритуала возникло искусство. Как и почему? Вот в чем вопрос, стоящий перед нами.

19 *Поэтика*, IV, 12.

20 См. мою "*Фемиду*", с. 419. (1912.)

21 I, 43. 2.

22 *Quaest. Græc.* XII.

23 *Op. cit.*

24 *Quæst. Symp.*, 693 f.

25 Слова "в весеннее время" зависят от правки, которая кажется мне убедительной. См. мою "*Фемиду*", стр. 205, прим. 1.

26 IX.

27 См. мою "*Фемиду*", с. 151.

28 См. мои *Пролегомены*, с. 439.

29 *Prolegomena*, p. 402.

30 Frazer, *Totemism and Exogamy*, Vol. I, p. 228.

31 *The Golden Bough*, 2 III, 424.

32 *The Golden Bough*, 2 III, 442.

33 *The Golden Bough*, 2 III, p. 438.

34 См. мою "*Фемиду*", с. 503.

ГЛАВА V

ПЕРЕХОД ОТ РИТУАЛА К ИСКУССТВУ: ДРОМЕНОН ("СДЕЛАННАЯ ВЕЩЬ") И ДРАМА

Вероятно, большинство людей, впервые попавших на греческую пьесу, считают ее странным представлением. В соответствии, возможно, больше с их темпераментом, чем с их подготовкой, они либо очень сильно возбуждены, либо очень сильно скучают. У многих останется ощущение, что, независимо от того, получили они удовольствие от спектакля или нет, они озадачены: странные эффекты, условности, предложения.

Например, главный поступок трагедии - убийство героя или героини - совершается не на сцене. Это разочаровывает некоторые современные умы, бессознательно жаждущие реализма до ужаса. Вместо захватывающего убийства или самоубийства на глазах у зрителя его отвлекают рассказом об убийстве, совершенном вне сцены. Этот рассказ регулярно и, как правило, очень длинно излагается в "речи посыльного". Речь вестника - обычный элемент греческой пьесы, и хотя на самом деле она дает возможность не только для прекрасного произношения, но и для настоящего драматического эффекта, в теории мы считаем ее недраматичной, и современному актеру порой приходится немало потрудиться, чтобы сделать ее приемлемой. Зрителю говорят, что все эти, на его взгляд, странные условности объясняются греческой сдержанностью, умеренностью, хорошим вкусом, но при всей их мнимой сдержанности и сдержанности, читая Гомера, он обнаруживает, что греческие герои часто раздражаются потоками слез, когда уважающий себя англичанин страдал бы в тишине.

И еще, особенно если пьеса написана Еврипидом, она заканчивается не "занавесом", не великим решающим моментом, а появлением бога, который произносит несколько строк либо увещевания, либо утешения, либо примирения, что после напряжения и стресса самого действия кажется некоторым людям довольно натянутым и формальным, либо довольно плоским и каким-то неудовлетворительным. Хуже того, во многих сценах присутствуют

длинные диалоги, в которых актеры переругиваются друг с другом, и в которых действие развивается не так быстро, как хотелось бы. Или, опять же, вместо того, чтобы начать с действия и понемногу возбуждать наше любопытство к сюжету, в самом начале появляется некто и рассказывает нам все в прологе. Мы считаем, что прологи устарели, и греки должны были знать лучше. Или, конечно, мы признаем, что трагедия должна быть трагичной, и готовы к приличным причитаниям, но когда антифонное причитание длится несколько страниц, мы устаем и хотим, чтобы хор перестал причитать и что-нибудь сделал.

На задворках нашего современного недовольства всегда таится эта странная аномалия - хор. В нашем современном театре нет хора, и когда в опере появляется нечто похожее на хор в балете, это хор, который действительно танцует, чтобы развлечь и взволновать нас в промежутках оперного действия; это не хор дряхлых и суетливых стариков, морализирующих по поводу действия, в котором они слишком слабы, чтобы участвовать. Конечно, если мы ученые-классики, мы не станем презирать хоровые песни; одна только чрезвычайная трудность их сканирования и толкования вызывает традиционное уважение; но если мы просто современные зрители, мы можем быть внимательны, мы можем даже чувствовать странное возбуждение, но мы определенно озадачены. Причина нашего недоумения достаточно проста. Эти прологи, речи вестников и вечно звучащие хоры, которые нас беспокоят, - ритуальные формы, сохранившиеся в то время, когда *драма* полностью вышла из *дромеона*. Мы не можем здесь подробно рассмотреть все эти ритуальные формы;³⁵ одну из них, хор, самую странную и самую красивую из всех, мы должны понять.

Предположим, что эти хоровые песни были переложены на английский язык, который хоть в какой-то мере передает красоту греческого; тогда среди зрителей обязательно найдутся те, кто получит от хора трепет, совершенно неизвестный ни одному современному сценическому эффекту, чувство повышенной, но сдержанной эмоции, ощущение входа в высшие места, наполненные большим и чистым воздухом - чувство красоты, рожденной из конфликта и катастрофы.

Зрителя осеняет подозрение, что, хотя трагедии сами по себе велики, своей особой, непередаваемой красотой они во многом обязаны этому элементу хора, который поначалу казался таким странным.

Теперь, изучив этот хор и поняв его функцию - более того, рассмотрев собственно *оркестр*, пространство, на котором танцевал хор, и отношение этого пространства к остальной части театра, к сцене и месту, где сидели зрители, - мы наконец-то получим свет на нашу главную проблему: как искусство возникло из ритуала и каково отношение обоих к той реальной жизни, из которой возникли и искусство, и ритуал?

Драмы Эсхила, а также, возможно, Софокла и Еврипида разыгрывались не на сцене и не в *театре*, а, как бы странно это ни звучало для нас, в *оркестре*. *Театр* для греков был просто "местом зрелищ, местом, где сидели зрители; то, что они называли *сценой*, было шатром или хижинкой, в которую одевались актеры. Но ядром и центром всего этого был *оркестр*, круговая *площадка для танцев* хора; и, как оркестр был ядром и центром театра, так и хор, группа танцующих и поющих мужчин - этот хор, который кажется нам таким странным и даже лишним, - был центром, ядром и отправной точкой драмы. Хор танцевал и пел тот дифирамб, который мы так хорошо знаем, и из лидеров этого дифирамба, как мы помним, возникла трагедия, а хор был сначала, как говорит нам древний писатель, просто мужчинами и мальчиками, землепашцами, которые танцевали, когда отдыхали от сева и пахоты.

Именно в отношениях между *оркестром* или местом для танцев хора и *театром* или местом для зрителей, отношениях, которые менялись с течением времени, мы видим зеркальное отражение всего развития от ритуала к искусству - от *дромеона* к драме.

Оркестр, на котором танцевали дифирамб, представлял собой просто круглую площадку для танцев, выбитую для удобства танцоров, и иногда окаймленную каменным цоколем для обозначения круга. Такой круглый оркестр хорошо виден в театре Эпидавра, эскиз которого приведен на рис. 1. Оркестр здесь окружен великолепным *театроном*, или зрительским местом, с сиденьями, возвышающимися ярусами. Если мы хотим представить себе первобытный греческий оркестр или танцплощадку, мы должны подумать об этих каменных сиденьях. Молотильные полы и сегодня используются в Греции в качестве удобных танцевальных площадок. Танец имеет тенденцию быть круговым, потому что он происходит вокруг какого-то священного предмета, сначала майского столба или собранной кукурузы, позже - фигуры бога или его алтаря. На этом танцевальном месте собиралась вся толпа верующих, как сегодня вся община собирается на деревенской площади. Вначале нет разделения на актеров и зрителей; все являются актерами, все делают то, что делают, танцуют тот танец, который танцуют. Так на церемониях посвящения собирается все племя, единственными зрителями являются непосвященные, женщины и дети. На этой ранней стадии никто не думает о том, чтобы построить *театр*, место для зрителей. Именно в совместном действии, в общих или коллективных эмоциях начинается ритуал. Об этом никогда нельзя забывать.

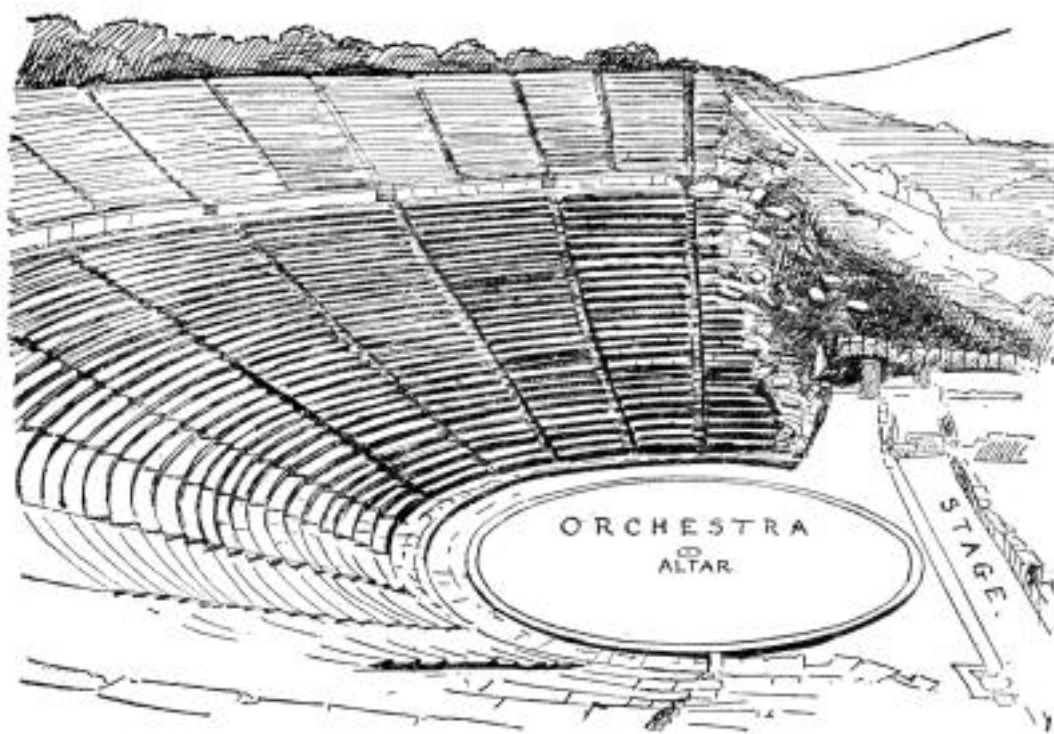


Fig. 1. Theatre of Epidauros. Showing Circular Orchestra

Самым удобным местом для простой танцплощадки является какое-нибудь ровное место. Но любой, кто путешествует по Греции, сразу же заметит, что все греческие театры, сохранившиеся в Афинах, в Эпидавре, на Делосе, в Сиракузах и других местах, построены на склонах холмов. Ни один из них не является очень ранним; самый ранний древний оркестр,

который мы имеем, находится в Афинах. Это простое каменное кольцо, но оно построено на крутом южном склоне Акрополя. Древнейший праздник Диониса, как мы сейчас увидим, проводился совсем в другом месте, на *агоре*, или рыночной площади. Причиной переноса танцев стало то, что деревянные сиденья, которые раньше устанавливались на своеобразной "большой трибуне" на рыночной площади, упали, и было видно, как безопасно и удобно зрители могут расположиться на склоне крутого холма.

Зрители - это новый и другой элемент, танец не только танцуют, но и наблюдают за ним издали, это зрелище; если в прежние времена все или почти все поклонялись, действуя, то теперь многие, даже большинство, являются зрителями, наблюдающими, чувствующими, думающими, но не делающими. Именно в этом новом отношении зрителя мы касаемся разницы между ритуалом и искусством; *дроменон*, вещь, фактически сделанная вами, превратилась в *драму*, вещь, также сделанную, но абстрагированную от вашего действия. Давайте на мгновение обратимся к психологии зрителя, к его поведению.

Художники, как часто говорят, и, как правило, считают, такие непрактичные. Они всегда опаздывают на ужин, забывают отправить письма, вернуть книги или даже деньги, которые им одолжили. Искусство для большинства людей - это своего рода роскошь, а не необходимость. В совсем недавние времена музыка, рисование и танцы не были частью подготовки к обычной жизни, их преподавали в школе как "достижения", за которые платили как за "дополнительные услуги". Поэты, со своей стороны, также привыкли противопоставлять искусство и жизнь, как будто это принципиально разные вещи.

"Искусство долго, а время быстротечно".

Подобные банальности, будучи бессознательными высказываниями коллективного разума, обычно содержат много правды и заслуживают внимания. Искусство, как мы покажем позже, глубоко связано с жизнью; оно ни в коем случае не бывает лишним. Но, несмотря на это, искусство, как его создание, так и наслаждение им, непрактично. Слава Богу, жизнь не ограничивается практикой.

Когда мы говорим, что искусство непрактично, мы имеем в виду, что оно оторвано от *непосредственного действия*. Возьмем простой пример. Человек - или, может быть, лучше ребенок - видит тарелку с вишнями. Через органы чувств к нему поступает стимул: запах вишни, ее яркий цвет побуждают его, заманивают съесть. Он ест и удовлетворяется; цикл нормального поведения завершен; он - человек или ребенок действия, но он не художник и не любитель искусства. Другой человек смотрит на ту же тарелку с вишнями. Его взгляд и запах манят его и побуждают к еде. Он *не* ест; цикл не завершен, и, поскольку он не ест, вид этих вишен, хотя, возможно, и не запах, изменяется, очищается от желания и каким-то образом усиливается, увеличивается. Если он просто человек со вкусом, он получит от этих вишен то, что мы называем "эстетским" удовольствием. Если он настоящий художник, он будет рисовать не вишни, а свое видение их, свою очищенную эмоцию по отношению к ним. Он, так сказать, вышел из хора актеров, пожирателей вишен, и стал зрителем.

С его любезного разрешения я заимствую из трудов одного психолога прекрасный пример того, что он хорошо называет "психической дистанцией".³⁶

"Представьте себе туман на море: для большинства людей это крайне неприятное переживание. Помимо физического раздражения и более отдаленных форм дискомфорта, таких как задержки, он вызывает чувство особого беспокойства, страха перед невидимой опасностью, напряженного наблюдения за и прослушивания далеких и нелокализованных

сигналов. Вялые движения судна и его предупредительные сигналы вскоре действуют на нервы пассажирам; и та особая, ожидающая молчаливая тревога и нервозность, которая всегда связана с этим опытом, делает туман страшным ужасом моря (тем более страшным из-за его тишины и мягкости) для опытного моряка не меньше, чем для невежественного сухопутного жителя.

"Тем не менее, туман на море может быть источником глубокого наслаждения и удовольствия. Отвлекитесь на время от переживаний, связанных с морским туманом, от его опасности и практической неприятности; ... направьте внимание на признаки, "объективно" составляющие явление: пелена, окружающая вас с непрозрачностью, как прозрачное молоко, размывающая очертания предметов и искажающая их формы до странной гротескности; обратите внимание на несущую силу воздуха, создающую впечатление, будто вы можете коснуться какой-то далекой сирены, просто протянув руку и позволив ей исчезнуть за этой белой стеной; Обратите внимание на любопытную кремовую гладкость воды, гиперкритично отрицающую всякий намек на опасность; и, прежде всего, на странное одиночество и удаленность от мира, какие можно найти только на самых высоких горных вершинах; и опыт может приобрести, в своем сверхъестественном смещении покоя и ужаса, аромат такой концентрированной остроты и восторга, что резко контрастирует со слепой и смятенной тревогой других его аспектов. Этот контраст, часто возникающий с поразительной внезапностью, подобен мгновенному включению какого-то нового тока или проходящему лучу более яркого света, освещающему взгляд на, возможно, самые обычные и привычные предметы - впечатление, которое мы испытываем иногда в моменты крайней крайности, когда наш практический интерес рвется, как провод от перенапряжения, и мы наблюдаем за завершением какой-то надвигающейся катастрофы с изумленной беспечностью простого зрителя".

Часто отмечалось, что два, и только два, наших чувства являются каналами искусства и дают нам художественный материал. Эти два чувства - зрение и слух. Осознание и его особые модификации, вкус и обоняние, не идут на создание искусства. Декадентские французские романисты, такие как Гюисман, заставляют своих героев упиваться парфюмерными симфониями, но мы чувствуем, что описанные чувства нездоровы и нереальны, и мы чувствуем правильно. Некоторые люди говорят о поваре как о "художнике", а о пудинге как о "совершенном стихотворении", но здоровый инстинкт восстает против этого. Искусство, будь то скульптура, живопись, драма, музыка, - это зрение или слух. Причина проста. Зрение и слух - это отдаленные чувства; зрение - это, как кто-то хорошо сказал, "осознание на расстоянии". Зрение и слух относятся к вещам уже отстраненным и несколько отдаленным; они являются подходящими каналами для искусства, которое оторвано от непосредственного действия и реакции. Вкус и осознание слишком интимны, слишком непосредственно жизненны. В русском языке, как отмечал Толстой (да и в других языках наблюдается то же самое), слово "красота" (*krasota*) означает, прежде всего, только то, что радует зрение. Даже слух исключается. И хотя в последнее время люди стали говорить о "некрасивом поступке" или о "красивой музыке", это нехороший русский язык. Простой русский человек не делает платоновской божественной путаницы между добрым и прекрасным. Если человек отдает свое пальто другому, русский крестьянин, не зная иностранного языка, не скажет, что человек поступил "красиво".

Чтобы увидеть вещь, почувствовать вещь как произведение искусства, мы должны на время стать непрактичными, должны освободиться от страха и суеты реальной жизни, должны стать зрителями. Почему так? Почему мы не можем жить и смотреть одновременно? То, что мы не можем, очевидно. Если мы смотрим, как тонет друг, мы не замечаем ни изящного

изгиба его тела, когда он падает в воду, ни игры солнечного света на ряби, когда он исчезает под поверхность; мы должны быть нечеловеческими, эстетскими извергами, если бы мы это делали. И опять же, почему? Нашему другу не повредит, если мы будем наслаждаться изгибами и солнечным светом, при условии, что мы также бросим ему веревку. Но дело в том, что мы *не можем* смотреть на изгибы и солнечный свет, потому что все наше существо сосредоточено на действии, на его спасении; мы даже не можем в данный момент в полной мере ощутить свой собственный ужас и надвигающуюся потерю. Поэтому, если мы хотим увидеть и почувствовать великолепие и силу льва или даже понаблюдать за громоздкой грацией медведя, мы предпочитаем, чтобы в дело вмешалась клетка. Клетка отсекает необходимость двигательных действий; она обеспечивает необходимую физическую и моральную дистанцию, и мы свободны для созерцания. Освободившись от собственных ужасов, мы видим больше и лучше, и чувствуем по-другому. Человек, нацеленный на действие, подобен лошади в мигалках: он идет прямо вперед, видя только дорогу впереди.

Наш мозг, действительно, как кажется, отчасти является продуманным устройством для обеспечения этих очков. Если бы мы видели и осознавали все целиком, нам бы хотелось делать слишком много вещей. Мозг позволяет нам не только помнить, но и, что не менее важно, забывать и пренебрегать; это орган забвения. Пренебрегая большинством вещей, которые мы видим и слышим, мы можем сосредоточиться только на тех, которые важны для действия; мы можем перестать быть потенциальными художниками и стать эффективными практическими людьми; но это только путем ограничения нашего взгляда, путем большого отказа от того, что мы видим и чувствуем. Художник поступает как раз наоборот. Он отказывается от делания, чтобы практиковаться в видении. По своей природе он является тем, кого профессор Бергсон называет "дистратом", отстраненным, рассеянным, нацеленным только или главным образом на созерцание. Вот почему обычный человек часто считает художника дураком или, если не заходит так далеко, испытывает от него смутный дискомфорт, никогда по-настоящему не понимая его. Фокус художника, вся его система ценностей, иная, его мир - это мир образов, которые и есть его реальность.

Различие между искусством и ритуалом, которое так долго преследовало и озадачивало нас, теперь проступает совершенно отчетливо, а также отчасти и отношение каждого из них к реальной жизни. Ритуал, как мы видели, был повторным или предварительным представлением, повторным или предварительным исполнением, копией или имитацией жизни, но - и это важный момент - всегда с практической целью. Искусство - это тоже представление жизни и ее эмоций, но оторванное от непосредственного действия. Действие может быть представлено и часто представляется, но не для того, чтобы привести его к дальнейшей практической цели. Конец искусства - в нем самом. Его ценность не опосредованная, а непосредственная. Таким образом, ритуал *создает как бы мост между реальной жизнью и искусством*, мост, по которому в первобытные времена, казалось бы, должен пройти человек. В реальной жизни он охотится и ловит рыбу, пашет и сеет, преследуя исключительно практическую цель - добыть себе пропитание; в *дроменоне* весеннего праздника, хотя его *действия* непрактичны, это просто пение, танцы и мимика, его *цель* практична - вызвать возвращение запасов пищи. В драме представление может оставаться на какое-то время тем же, но замысел меняется: человек вышел из действия, он отделился от танцующих и стал зрителем. Драма - это самоцель.

Мы знаем из традиции, что в Афинах ритуал стал искусством, *дроменон* превратился в драму, и мы видели, что этот сдвиг символизируется и выражается в добавлении *театра*, или места для зрителей, к оркестру, или месту для танцев. Мы также попытались проанализировать значение этого сдвига. Остается спросить, что стало его причиной.

Ритуал не всегда перерастает в искусство, хотя, по всей вероятности, драматическое искусство всегда должно проходить через стадию ритуала. Прыжок от реальной жизни к эмоциональному созерцанию жизни, оторванной от действия, иначе был бы слишком велик. Природа не любит прыжков, она предпочитает ползти по ритуальному мосту. В Афинах, по-видимому, было две основные причины, по которым *дроменон* быстро и неизбежно перешел в драму. Это, во-первых, упадок религиозной веры; во-вторых, приток из-за границы новой культуры и нового драматического материала.

Кому-то может показаться удивительным, что упадок религиозной веры должен послужить импульсом к рождению искусства. Мы привыкли говорить об искусстве как о "служанке религии"; мы думаем об искусстве как о "вдохновленном" религией. Но упадок религиозной веры, о котором мы сейчас говорим, - это не упадок веры в бога и даже не упадок какого-то высокого духовного чувства; это упадок веры в действенность некоторых магических обрядов, и особенно весеннего обряда. До тех пор, пока люди верили, что возбужденными танцами, принесением образа или приведением быка можно вызвать приход весны, до тех пор *дромена* Дифирамба будет исполняться с сильным энтузиазмом, и вместе с этим энтузиазмом будет происходить фактический приход и оживление жизненной силы. Но как только закрадывалось слабое сомнение, как только люди начинали руководствоваться опытом, а не обычаем, энтузиазм угасал, и коллективное оживление больше не ощущалось. Однажды наступит плохое лето, все пойдет наперекосяк, и хор грустно спросит: "Почему я должен танцевать свой танец?". Они уйдут или станут просто зрителями обряда, установленного обычая. Сам обряд угаснет или будет жить только в виде современных первомайских обрядов, детской забавы или, в лучшем случае, неясного "на удачу".

Дух обряда, вера в его действенность умирают, но сам обряд, его фактическая форма, сохраняется, и именно эта древняя ритуальная форма, чуждая нашему собственному обиходу, поражает нас сегодня, когда возрождается греческая пьеса, как странная и, возможно, холодная. *Хор*, группа танцоров должны быть, потому что драма возникла из ритуального танца. *Агон*, или состязание, или борьба, наверняка будет, потому что лето спорит с зимой, жизнь со смертью, новый год со старым. Трагедия должна быть трагичной, должна иметь свой *пафос*, потому что Зима, Старый год, должен умереть. Должен быть быстрый переход, столкновение и смена печали на радость, то, что греки называли *перипетией*, *быстрым поворотом*, потому что, унося Зиму, вы приносите Лето. В конце нас ждет явление, прозрение бога, потому что суть древнего ритуала заключалась в вызове духа жизни. Все эти ритуальные формы преследуют и затевают пьесу, каким бы ни был ее сюжет, как древние традиционные призраки; они лежат в основе и колышут движения и речи, как некий убедительный ритм.

Эта ритуальная форма, этот основополагающий ритм - прекрасная вещь сама по себе; более того, когда-то она была сформирована и отлита живым духом: интенсивным непосредственным желанием пищи и жизни, а также возвращения времен года, которые приносят эту пищу и жизнь. Но мы видели, что, как только вера в то, что человек способен волшебным образом вернуть эти времена года, ослабевала, как только он начинал сомневаться, действительно ли он может проводить зиму и вызывать лето, его эмоции по отношению к этим обрядам охладевали. Кроме того, мы видели, что эти обряды, повторявшиеся из года в год, заканчивались у людей с богатым воображением мысленным созданием некоего деймона или бога. Этот деймон, или бог, все больше и больше считался ответственным за снабжение пищей и порядок *Норæ*, или Сезонов; так что мы получаем представление, что этот деймон, или бог, сам руководит Сезонами; Гермес танцует во главе Харитов, или Эйресиона несется к Гелиосу и *Норæ*. Тогда возникает мысль, что к этому

человекоподобному деймону, выросшему из настоящего царя мая, нужно подходить и иметь дело как с человеком, торговаться с ним, приносить ему жертвы. Одним словом, вместо *dromena*, дела, мы получаем поклонение богам; вместо таинств, священных быков, убитых и съеденных совместно, мы получаем жертвоприношения в современном смысле, священных быков, принесенных в жертву еще более святым богам. Отношение этих фигур богов к искусству мы рассмотрим, когда перейдем к скульптуре.

Таким образом, *дроменон*, то есть дело, которое делается, ослабевает, а молитва, восхваление, жертвоприношение усиливаются. Религия уходит от драмы к теологии, но ритуальная форма *дроменона* остается готовой к новому содержанию.

Опять же, есть и другой момент. Магический *дроменон* - проводы зимы и приход весны - обречен на неизбежное и смертельно опасное однообразие. Только когда в его магическую действенность интенсивно верят, он может продолжаться. История жизни священного быка всегда одна и та же; его магическая сущность заключается в том, что она должна быть одной и той же. Даже когда деймон является человеком, его карьера не меняется. Он рождается, проходит инициацию или рождается снова; женится, стареет, умирает, хоронится; и старая, старая история повторяется на следующий год. Нет никаких новых личных происшествий, свойственных одному конкретному деймону. Если бы драма восходила только к "Весенней песне", она была бы прекрасна, но красота была бы однообразной, обреченной на бесплодие.

Кажется, мы зашли в тупик, дух *дроменона* умер или умирает, зрители не будут долго смотреть на обреченное на монотонность действо. Древние формы на месте, старые бутылки на месте, но где же новое вино? Бассейн застоялся; какой ангел сойдет вниз, чтобы потревожить воды?

К счастью, нам не приходится строить догадки о том, что *могло бы* произойти. В случае с Грецией мы знаем, хотя и не так ясно, как хотелось бы, что произошло. Отчасти мы можем понять, почему, хотя *дромены* Адониса и Осириса, эмоциональные и очень живописные, остались всего лишь ритуалом, *дромен* Диониса, его Дифирамб, расцвел в драму.

Давайте посмотрим на факты, и сначала на некоторые структурные факты в строительстве театра.

Мы видели, что оркестр с его танцующим хором означает ритуал, сцену, на которой все поклонялись, все участвовали в ритуале практического намерения. Далее мы видели, что *театр*, место для зрителей, обозначал искусство. В оркестре все живет и танцует; мраморные *сиденья* - символ отдыха, отстраненности от действия, созерцания. Места для зрителей становятся все важнее и важнее, пока, наконец, не поглощают весь дух и не дают название "*театр*" всему сооружению; действие поглощается созерцанием. Но созерцанием чего? Сначала, конечно, ритуального танца, но недолго. Это, как мы видели, было обречено на смертельную монотонность. В греческом театре были не только оркестр и зрительские места, но и *сцена* или *подмостки*.

Греческое слово, обозначающее сцену, как мы уже говорили, *skênè*, наша сцена. *Сцена* не была сценой в нашем понимании, *то есть* помостом, поднятым так, чтобы игроков было лучше видно. Это была просто палатка или грубая хижина, в которой игроки, или, скорее, танцоры, могли облачиться в свои ритуальные наряды. Тот факт, что в греческом театре с самого начала не было постоянной сцены в нашем понимании, ясно показывает, насколько мало он рассматривался как зрелище. Ритуальный танец был *дроменом*, тем, что нужно делать, а не тем, на что нужно смотреть. История греческой сцены - это одна длинная

история посягательств сцены на оркестр. Сначала устанавливается грубый помост или стол, затем добавляются декорации, передвижной шатер превращается в каменный дом или фронтон храма. Сначала он стоит за пределами оркестра, затем *сцена* постепенно расширяется, пока священный круг танцплощадки не оказывается перерезанным. По мере развития драмы и сцены, *дроменон* и оркестр исчезают.

Этот сдвиг в соотношении танцевального места и сцены очень хорошо виден на рис. 2, плане театра Дионисия в Афинах (стр. 144). Старый круглый оркестр демонстрирует доминирование ритуала; новый сокращенный оркестр римского времени и полукруглой формы показывает доминирование зрелища.

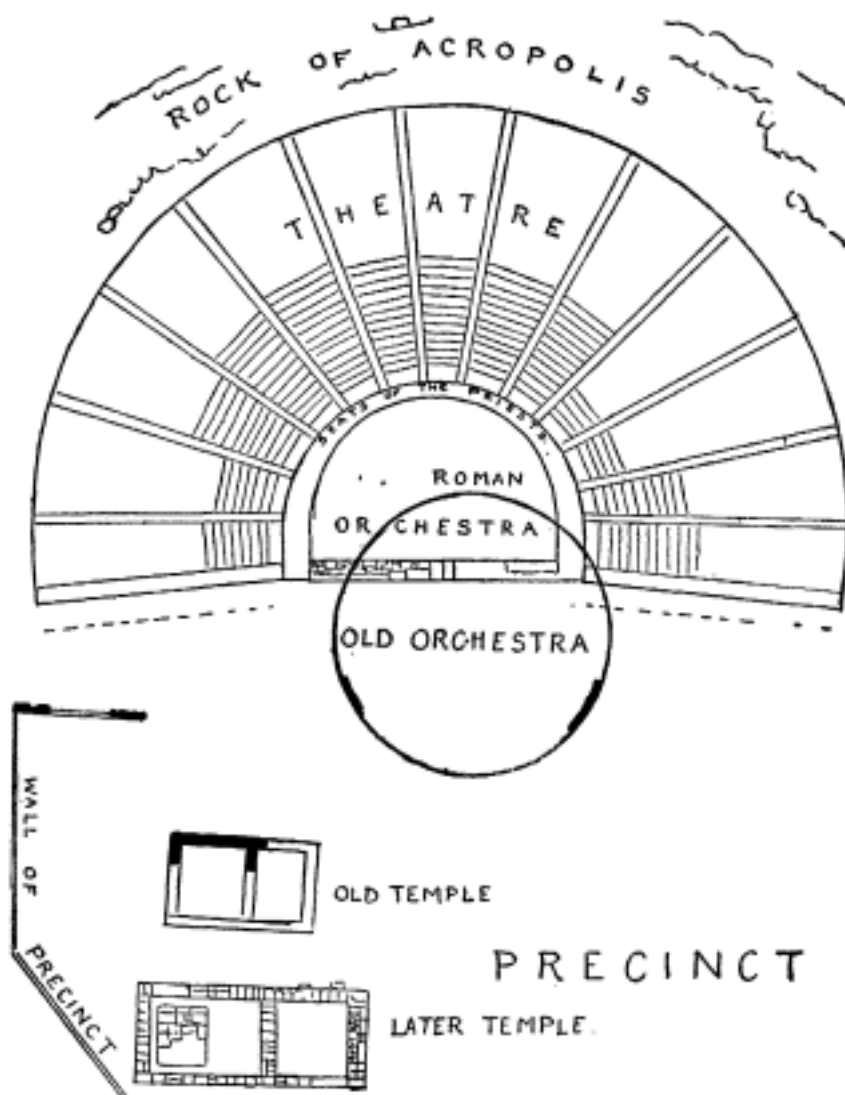


Fig 2 Dionysiac Theatre at Athens.

Греческая трагедия возникла, по словам Аристотеля, из дифирамбов, вождей весеннего танца. В весеннем танце, пантомиме лета и зимы, как мы уже видели, был только один актер, один актер с двумя ролями - смерти и жизни. При наличии только одной пьесы, да и то одноактной, не было особой необходимости в сцене. *Сцена*, то есть *шатер*, была необходима, как мы видели, потому что все танцоры должны были надеть свои ритуальные принадлежности, но едва ли это была сцена. С грубого помоста мог произноситься пролог, на нем же могло происходить Богоявление или Явление Нового года; но разыгрываемая пьеса, история жизни духа, была слишком знакома; смотреть было не на что, главное -

танцевать. Вам нужна сцена - не обязательно возвышенная, но место отдельно от танцующих, - когда у вас есть новый материал для игроков, что-то, на что нужно посмотреть, на что нужно обратить внимание. В шестом веке до нашей эры в Афинах *появилось* великое новшество. Вместо старого сюжета - истории жизни духа-жизни - с его смертельным однообразием, появились новые сюжеты, не о духах-жизнях, а о героях-людях. Одним словом, Гомер пришел в Афины, и из гомеровских историй драматурги стали делать свои сюжеты. Это нововведение стало смертью ритуального однообразия и *дромена*. Умирает не столько старое, сколько новое.

Сообщается, что сам Эсхил говорил, что его трагедии - это "кусочки с великого пира Гомера". Метафора не очень приятная, но она выражает истину. Под Гомером Эсхил подразумевал не только "*Илиаду*" и "*Одиссею*", но и весь свод эпической или героической поэзии, в центре которой была не только осада Трои, но и великий поход *Семерых против Фив*, а также истории героев до начала осады и их приключения после ее окончания. Именно из этих героических саг по большей части, хотя и не полностью, взяты *мифы* и сюжеты не только Эсхила, но и Софокла, Еврипида и множества других авторов, чьи пьесы для нас потеряны. Новым вином, которое было налито в старые бутылки *дромена* на празднике весны, стала героическая сага. Мы знаем, как исторический факт, имя человека, который был главным виновником этого вливания - великого демократического тирана Пейсистратоса. Мы должны на мгновение взглянуть на то, что нашел Пейсистрат, а затем перейти к тому, что он сделал.

Он обнаружил древний весенний *дроменон*, возможно, даже очень устаревший. Не разрушая старого, он придумал ввести новое, добавить к старому сюжету о лете и зиме истории жизни героев, и таким образом возникла драма.

Давайте сначала посмотрим, что обнаружил Писистрат.

Апрельский праздник Диониса, на котором разыгрывались великие драмы, не был самым ранним праздником бога. Фукидид³⁷ прямо говорит нам, что в 12-й день месяца Антестерион, то есть совсем ранней весной, на рубеже нашего февраля и марта, праздновались *более древние Дионисии*. Это был трехдневный праздник.³⁸ В первый день, называемый "открытием бочки", затаривали кувшины новым вином. У беотийцев этот день назывался не днем Диониса, а днем доброго или богатого Даймона. Следующий день назывался днем "Кубков" - здесь происходило состязание или *агония* в питье. Последний день назывался "Горшки", и в этот день тоже проводились состязания. Именно на церемониях этого дня мы должны остановиться немного подробнее, потому что они очень удивительны. "Бочки", "чашки" и "горшки" звучат достаточно примитивно. "Бочки" и "кубки" хорошо сочетаются с богом-виноделом, но "горшки" требуют пояснений.

Второй день "Кубков", как бы радостно это ни звучало, афиняне считали несчастливым, потому что в этот день, по их мнению, "восставали призраки умерших". Святыни были обнесены веревками, каждый хозяин помазал свою дверь смолой, чтобы призрак, пытающийся войти, мог зацепиться и застрять там. Далее, для пущей уверенности, с раннего рассвета он жевал кусочек облепихи, растения с сильными чистящими свойствами, чтобы, если призрак по злой случайности попадет ему в горло, он, по крайней мере, был быстро изгнан.

Два, а может быть, и три дня в постоянной тревоге и непрестанных предосторожностях призраки порхали по Афинам. Сердца людей были полны безымянного страха и, как мы увидим, надежды. На исходе третьего дня призракам, или, как их называли греки, *кересам*,

было велено уйти. Кто-то, не знаем кто, возможно, отец семейства, произнес слова: "Выйдите за дверь, керы; это уже не Антестерия", и, повинувшись, керы уходили.

Но прежде чем они ушли, для этих душ был приготовлен ужин. Все жители приготовили *панспермию*, или "горшок со всеми семенами", но из этого горшка никто не отведал. Он был передан духам подземного мира и Гермесу, их даймону, Гермесу "Психопомпу", Проводнику, Предводителю мертвых.

Мы видели, как лесной народ, зависящий в питании от плодовых деревьев и ягод, будет нести шест и представлять себе духа дерева. Но народ земледельцев будет чувствовать, делать и думать совсем иначе; он будет обращаться не к лесу, а к земле за возвращением жизни и пищи; он будет сеять семена и ждать их всходов, как в садах Адониса. Адонис, по-видимому, прошел через две стадии духа дерева и духа семени; иногда его изображение представляло собой срубленное дерево, иногда - посаженные им "сады". Теперь семян много, они бесчисленны, и их сажают в землю, а люди, хоронящие своих мертвых, знают или, скорее, чувствуют, что земля - это земля мертвеца. Поэтому, когда они готовят горшок с семенами в свой День всех душ, это не совсем или совсем не "ужин для душ", хотя, возможно, в них и заложено это доброе понятие. У призраков есть и другая работа, кроме как съесть свой ужин и уйти. Они берут этот ужин "всех семян", эту *панспермию*, с собой в нижний мир, чтобы ухаживать за ней, развивать ее и вернуть осенью в виде горшка со *всеми плодами, панкарпии*.

"Глупец, то, что ты посеял, не оживет, если не умрет".

Мертвые, как и живые, что для нас очень важно, имели свою долю в *дроменах* "более древней Дионисии". Эти сельскохозяйственные весенние *дромены* праздновались прямо за воротами древнего города, на *агоре*, или месте собраний, на круглой танцевальной площадке, рядом с очень примитивным святилищем Диониса, которое открывалось только один раз в году, на празднике кубков. Сразу за воротами отмечался еще один праздник Диониса, столь же примитивный, под названием "Дионисия в полях". По форме, но не по дате он напоминал наш первомайский праздник. Плутарх³⁹ так оплакивает "старые добрые времена": "В древние времена, - говорит он, - наши отцы справляли праздник Диониса по-домашнему, весело. Появлялась процессия, кувшин с вином и *ветка*; затем кто-то тащил козу, за ним следовал другой, неся плетеную корзину с фигами, и, в довершение всего, фаллос". Это был просто праздник плодов всей земли: вино, корзина со смоквами и ветка - для растительности, козел - для животного мира, фаллос - для человека. Никаких мыслей о мертвых, все для живого и его пищи.

На такие святыни даже великий тиран не мог бы покуситься. Но если нельзя нарушать старое, то можно без обиняков добавить новое. Пеисистрат, вероятно, мало заботился и верил в магические церемонии обновления плодов и заклинания мертвых. Мы с трудом можем представить его жующим облепиху в день "Кубков" или помазывающим входную дверь смолой, чтобы отгонять призраков. Он очень мудро оставил Антестерию и родственные ей праздники "в полях", где и как они были. Но для своих целей он хотел воздать почести Дионису, а также расширить и улучшить обряды, совершаемые в честь бога, поэтому, оставив старое святилище на произвол судьбы, он построил новый храм на южной стороне Акрополя, где сейчас стоит театр, и посвятил богу новый, более великолепный участок.

Он не строил нынешний театр, мы должны всегда помнить об этом. Ряды каменных сидений, великолепное мраморное кресло главного жреца были возведены лишь два века спустя. Пеисистрат построил небольшой каменный храм (см. рис. 2), а рядом с ним - большой

круглый оркестр из камня. Небольшие фрагменты круглого фундамента можно увидеть и сейчас. Зрители сидели на склоне холма или на деревянных сиденьях; постоянного *театрона* или зрительского места, а тем более каменной сцены еще не было; *дромена* исполнялись на танцевальной площадке. Но для зрительского места у них был южный склон Акрополя. Какой именно деревянной сценой они располагали, мы, к сожалению, сказать не можем. Возможно, была выделена только часть оркестра.

Почему Пейсистрат, если он мало заботился о магии и призраках предков, взял на себя такую заботу о развитии и усилении поклонения этому майскому духу, Дионису? Почему он добавил к Антестерии, празднику семейных призраков и крестьянскому празднику "в полях" новый и великолепный праздник, немного позже весной, *Великую Дионисию*, или *Дионисию города*? Среди прочих причин была и такая: Писистрат был "тираном".

Греческий "тиран" не был в нашем смысле "тираном". Правда, он шел своим путем, но этот путь заключался в помощи и служении простым людям. Тирана обычно возводил на свой пост народ, и он выступал за демократию, за торговлю и промышленность, против праздной аристократии. Это была лишь рудиментарная демократия, демократическая тирания, власть в которой принадлежала одному человеку, но она отстаивала права многих против немногих. Более того, Дионис всегда был из народа, из "трудящихся классов", как сейчас король и королева Мая. Высшие классы тогда, как и сейчас, поклонялись не Духу Весны, а *своим предкам*. Но - и это Писистрат проницательно заметил - Дионис должен быть пересажен с полей в город. Страна всегда консервативна, это естественный оплот земельной аристократии с неизменными традициями; город с его более тесными контактами и, как следствие, более быстрыми изменениями, и, прежде всего, с его приобретенным, а не унаследованным богатством, стремится к демократии. Писистрат оставил Дионисии "в полях", но добавил Великие Дионисии "в городе".

Пейсистрат был не единственным тираном, который заботился о *дромене* Диониса. Геродот⁴⁰ рассказывает историю другого тирана, которая подобна окну, внезапно открывающемуся в темной комнате. В Сикионе, городе недалеко от Коринфа, на *агоре* стоял *героон*, гробница аргивского героя Адраста.

"Сикионцы, - говорит Геродот, - воздавали Адрасту другие почести и, кроме того, отмечали его смерть и бедствия трагическими хорами, чувствуя не Диониса, а Адраста". Мы думаем, что "трагические" хоры относятся исключительно к театру и Дионису; так же думал и Геродот, но здесь они явно относились к местному герою. Его приключения и смерть были отмечены хоровыми танцами и песнями. Когда Клисфен стал тираном Сикиона, он почувствовал, что культ местного героя представляет опасность. Что же он предпринял? Очень ловко он привез из Фив другого героя в качестве соперника Адрастоса. Затем он разделил поклонение Адрасту; часть его поклонения, и особенно жертвоприношения, он отдал новому фиванскому герою, но трагические хоры он отдал богу простого народа, Дионису. Адрастос, герой, вызывавший возражения, был оставлен на произвол судьбы. Ни один местный герой не может жить без своего культа.

Поступок Клисфена кажется нам очень радикальным. Но, возможно, на самом деле он не был таким революционным, как кажется. Местный герой не так уж сильно отличался от местного *деймона*, духа весны или зимы. Мы видели в "Антестерии", как отцовские призраки должны были присматривать за семенами весной. Чем важнее призрак, тем больше на него возлагается эта обязанность. *Noblesse oblige*. На реке Олинтиакос⁴¹ в Северной Греции стояла гробница героя Олинтоса, давшего название реке. В весенние месяцы Антестерион и Элафеболион река поднимается, и огромные косяки рыбы переходят из озера Больбе в реку

Олинтиакос, а жители окрестностей могут запастись соленой рыбой на все случаи жизни. "И удивительно, что они никогда не проходят мимо памятника Олинфа. Говорят, что раньше люди совершали положенные обряды по умершим в месяц Элафеболион, а теперь - в Антестерион, и что по этой причине рыба появляется только в те месяцы, в которые принято воздавать почести мертвым". Река - главный источник пропитания, поэтому посылать рыбу, а не семена и цветы - дело умершего героя.

Пейсистрат не был таким смелым, как Клисфен. Мы не слышим, чтобы он нарушил или уменьшил какой-либо местный культ. Он не пытался сдвинуть с места Антестерию с ее призрачным культом; он лишь добавил новый праздник, полагаясь на то, что его недавнее великолепие постепенно вытеснит старое. И на этом новом празднике он прославлял подвиги других героев, не местных, а более великих и известных. Если он и не привез Гомера в Афины, то, по крайней мере, дал Гомеру официальное признание. Теперь привезти Гомера в Афины было все равно что открыть глаза слепым.

Цицерон, говоря о влиянии Пейсистрата на литературу, отмечает: "Говорят, что он привел в нынешний порядок произведения Гомера, которые до этого находились в беспорядке". Он упорядочил их не для того, что мы называем "публикацией", а для публичного чтения, и другая традиция добавляет, что он или его сын установил порядок их чтения на великом празднике "всех Афин", Панафинеях. Гомер, конечно, и раньше был известен в Афинах отрывочно; теперь же он был публично, официально обнародован. Вероятно, хотя и не точно, что "Гомер", которого Пейсистрат предписал читать на Панафинеях, был только нашей *Илиадой* и *Одиссеей*, а весь остальной героический цикл, все оставшиеся "кусочки" от героического пира, остались как материал для дифирамбов и драм. Тирания Пейсистрата и его сына длилась с 560 по 501 год до н. э.; по преданию, первое драматическое состязание состоялось в новом театре, построенном Пейсистратом в 535 году до н. э., и победу в нем одержал Феспис. Эсхил родился в 525 году до н. э.; его первая пьеса, с сюжетом из героической саги *"Семеро против Фив"*, была поставлена в 467 году до н. э. Все произошло очень быстро, переход от дифирамба, как "Весенняя песня", к героической драме был осуществлен за неполный век. Его влияние на всю греческую жизнь и религию - да и на всю последующую литературу и мысль - было неисчислимо. Давайте попробуем понять, почему.

Гомер был результатом, выражением "героической" эпохи. Когда мы используем слово "героический", мы смутно представляем себе нечто храброе, блестящее, великолепное, нечто захватывающее и бодрящее. Герой для нас - это человек с ясной, яркой личностью, доблестный, щедрый, возможно, вспыльчивый, хороший друг и хороший ненавистник. Слово "герой" вызывает в памяти такие фигуры, как Ахилл, Патроклос, Гектор, фигуры страсти и приключений. Но такие фигуры, с их особыми добродетелями и, возможно, пороками, не ограничиваются Гомером. Они встречаются в любой и каждой героической эпохе. Мы начинаем понимать, что героическая поэзия, героические характеры не являются следствием расовых или географических особенностей, но, при определенных социальных условиях, они могут появиться и появляются в любом месте и в любое время. Мир видел несколько героических эпох, хотя, возможно, сомнительно, что он когда-нибудь увидит еще одну. Каковы же условия, порождающие героический век? И почему этот приток героической поэзии, пришедший именно тогда, когда он пришел, оказал такое огромное влияние на развитие греческого драматического искусства и имел для него такое большое значение? Почему она смогла изменить старый, чопорный, ритуальный дифирамб в новую и живую драму? Почему, прежде всего, демократический тиран Пейсистрат так горячо приветствовал его в Афинах?

В старом ритуальном танце личность была ничем, а хоровая группа, коллектив - всем, и в этом он отражал примитивную племенную жизнь. Теперь в героической *sage* индивид - это все, а масса народа, племя или группа - лишь теневой фон, на котором ярче высвечивается блестящая, четкая личность. Эпический поэт весь поглощен тем, что он называет *klea andron*, "славными деяниями людей", отдельных героев; и сами герои горячо жаждут и молятся именно об этой славе, об этом личном отличии, об этой бессмертной славе за свои великие деяния. Когда армии встречаются, в одиночном бою сражаются их предводители. Эти славные герои в большинстве своем короли, но не короли в старом смысле, не наследственные короли, привязанные к земле и ответственные за ее плодородие. Скорее, это лидеры в войне и приключениях; дань уважения, которую воздает им, - это личная преданность личному характеру; лидер должен завоевывать своих последователей храбростью, он должен удерживать их личной щедростью. Кроме того, героические войны чаще всего не являются межплеменными распрями, вызванными набегами племен, чаще они возникают на почве личных обид, личной ревности; осада Трои происходит не потому, что троянцы угнали скот ахейцев, а потому, что один троянец, Парис, увел Елену, жену одного ахейца.

Еще один примечательный момент: в героических поэмах почти никто не сидит дома в безопасности и покое. Герои сражаются в далеких странах или путешествуют по морю, поэтому мы мало слышим о родовых и даже семейных связях. Настоящим центром является не очаг, а шатер или корабль вождя. Местные узы, привязывающие к конкретным участкам земли, обрываются, местные различия отходят на второй план, зарождается своего рода космополитизм, прогноз панэллинизма. И что любопытно - все это отражается на богах. Мы почти ничего не слышим о местных культах, совсем ничего о местных магических майских столбах и переносах зимы и приходах лета, ничего о "трапезах" для душ или даже о поклонении конкретным местным героям. Призрак человека, когда он умирает, не остается в могиле, готовый восстать весной и помочь семенам прорасти; он отправляется в отдаленный и тенистый регион, в общий, общеэллинский Аид. Так же и с самими богами: они вычеркнуты из земли и из тех местных кусочков земли, из которых они выросли - священных деревьев, священных камней, рек и еще более священных зверей. На всем Олимпе нет ни одного святого быка, только фигуры людей, яркие, живые и очень личные, как многие прославленные, преображенные гомеровские герои.

Одним словом, героический дух, проявившийся в героической поэзии, - это результат общества, оторванного от своих корней, времени миграций, смещения населения.⁴² Но необходимо нечто большее, и именно этим нечто большим обладала эпоха, породившая Гомера. Теперь мы знаем, что до того, как северный народ, который мы называем греками и который называл себя эллинами, пришел в Грецию, в бассейне Эгейского моря выросла цивилизация, великолепная, богатая, богатая искусством и уже древняя, цивилизация, которая обнаружилась в Трое, Микене, Тирине, и больше всего всего на Крите. Искатели приключений с севера и юга пришли на землю, богатую добычей, где вождь с отрядом выносливых последователей мог разграбить город и одарить себя и своих людей неожиданным богатством. Такие условия, такое соприкосновение нового и старого, оседлого великолепия и безудержных приключений - все это создает героический век, его добродетели и его пороки, его явную красоту и его скрытое уродство. В устоявшихся социальных условиях, как было верно замечено, "большинство героев рано или поздно оказались бы в тюрьме".

Героический век, к счастью для общества, не может длиться долго; пока он длится, он имеет блеск мимолетного и патетического великолепия, как тот, что озаряет фигуру Ахилла, но он

неизбежно поблекнет и пройдет. Героическое *общество* - это почти противоречие в терминах. Героизм предназначен для отдельных людей. Чтобы общество продолжало существовать, оно должно глубоко пустить корни в какую-то почву, родную или чужую. Группы искателей приключений должны распуститься и вернуться домой или заново поселиться на завоеванной земле. Они должны перековать свои мечи в лемехи, а копья - в секачи. Их галантный, славный вождь должен стать трезвым, домовитым, законопослушным королем; его последователи должны умерить свою индивидуальность и заставить ее служить общей социальной цели.

Афины, расположенные на защищенном полуострове, находились несколько в стороне от потока миграций и героических подвигов. Ее население и население всей Аттики осталось сравнительно неизменным; ее цари - цари неподвижного, законопослушного, государственно-реформистского типа; Кекропс, Эрехтей, Тесей - не великолепные, вспыхивающие, всепобеждающие фигуры вроде Ахилла и Агамемнона. Казалось бы, Афины, если бы не приход Гомера, могли бы прозябать в захолустье консерватизма, довольствуясь тем, что из года в год распевают свои традиционные весенние песни. Замечательно, что этот город Афины, возлюбленный богами, был спасен от бури и стресса, защищен от того, что могло сломить, даже разбить его, избавлен от реальных ужасов героического *века*, но при этом получил героическую *поэзию*, получил чистый кубок с вином, налитый, когда брожение закончилось. Она испила его до дна, обрадовалась и поднялась, как освеженный великан.

Мы видели, что для создания героического века необходимы два фактора: новый и старый; молодой, энергичный, воинственный народ должен захватить, присвоить, частично ассимилировать старую и богатую цивилизацию. Кажется, что можно пойти еще дальше и сказать, что для каждого великого движения в искусстве или литературе должны быть те же условия, контакт нового и старого, новый дух, захвативший или присвоивший старый устоявшийся порядок. Так или иначе, для Афин исторический факт остается несомненным. Удивительное развитие драмы пятого века заключается именно в этом: старый сосуд ритуального дифирамба наполнился новым вином героической *саги*; и, похоже, что новое вино вылилось именно из рук Пейсистрата, великого демократического тирана.

Таковы были примерно внешние условия, в которых из ритуального *дромена* выросла драма искусства. Мы не можем надеяться прикоснуться к расовой тайне индивидуального гения Эсхила и забытых людей, которые ему предшествовали. Мы можем лишь попытаться увидеть условия, в которых они работали, и отметить тот великолепный новый материал, который оказался в их руках. Прежде всего мы видим, что этот материал, эти гомеровские *саги*, как раз подходили для того, чтобы дать необходимый импульс искусству. Гомеровские *саги* имели для афинского поэта именно ту отдаленность от непосредственного действия, которая, как мы видели, составляет суть искусства в отличие от ритуала.

По преданию, афиняне оштрафовали драматического поэта Фриниха за то, что он выбрал в качестве сюжета одной из своих трагедий "Взятие Милета". Вероятно, штраф был наложен по партийным соображениям и не имел никакого отношения к вопросу о том, был ли этот сюжет "художественным" или нет. Но эта история может быть, и впоследствии была понята, своего рода аллегорией отношения искусства к жизни. Чтобы понять, а тем более осмыслить жизнь, нужно выйти из хорового танца жизни и встать в стороне. В случае с собственными горестями, будь то национальные или личные, это практически невозможно. Мы можем ритуализировать наши горести, но не превращать их в трагедии. Мы не можем отойти достаточно далеко, чтобы увидеть картину; мы хотим делать или, по крайней мере, оплакивать. В случае с чужим горем отстраниться слишком легко. Мы не только переносим их боль с легким стоицизмом, но и бесстрастно наблюдаем за ней с безопасного расстояния;

мы чувствуем себя *рядом* с ними, а не с ними. Проблема в том, что мы чувствуем недостаточно. Таково было отношение афинян к поступкам и страданиям гомеровских героев. Они смотрели на них как зрители. Эти герои не обладали той интимной святостью, которая присуща отечественным вещам, но они обладали достаточной традиционной святостью, чтобы сделать их приемлемыми в качестве материала для драмы.

Хотя они были в достаточной степени священными, они все же были свободными и гибкими. Нечестиво изменять миф о местном герое, невозможно переделать миф о местном деймоне - он навсегда зафиксирован: его конфликт, его *агония*, его смерть, его *лафос*, его воскресение и его предвестие, его прозрение. Но истории Агамемнона и Ахилла, хотя на родине эти герои были местными *даймонами*, уже были по-разному рассказаны в их странствиях с места на место, и вы можете более или менее приспособить их к своей воле. Более того, эти фигуры уже личностны и индивидуальны, а не репрезентативные куклы, простые функционеры, как Майская королева и Зима; у них есть своя история жизни, которая никогда не повторится. Именно в этом смешении индивидуального и общего, личного и универсального, как минимум, кроется один из элементов всего действительно великого искусства; и как раз здесь, в Афинах, мы получаем проблеск момента слияния; мы видим определенную историческую причину того, почему и как универсальное в *дромене* стало включать в себя конкретное в драме. Более того, мы видим, как вместо старых однообразных сюжетов, тесно связанных с реальными практическими потребностями, мы получаем материал, оторванный от непосредственных реакций, рассматриваемый как бы на правильном расстоянии, отдаленном, но не слишком. Одним словом, мы видим, как ритуал, исполняемый из года в год, превратился в произведение искусства, которое стало "достоянием навеки".

Возможно, в сознании читателя какое-то время нарастает дискомфорт, невнятный протест. Все это о *дроменах*, драмах и дифирамбах, медведях и быках, майских королевах и древесных духах, даже о гомеровских героях - все это очень хорошо, любопытно и, возможно, даже в какой-то степени интересно, но это совсем не то, чего он ожидал, и уж тем более не то, чего он хотел. Когда он покупал книгу со странным несочетаемым названием "*Древнее искусство и ритуал*", он был готов смириться с некоторыми замечаниями о художественной стороне ритуала, но он ожидал, что ему расскажут о том, что обычный человек называет искусством, то есть о статуях и картинах. Греческая драма, несомненно, является одной из форм древнего искусства, но актерское мастерство не является, по мнению читателя, главным из искусств. Более того, в последнее время он слышит сомнения - и разделяет их - по поводу того, являются ли актерское мастерство и танцы, о которых так много говорилось, искусствами вообще. А вот в отношении живописи и скульптуры сомнений нет. Давайте перейдем к бизнесу.

К такому прекрасному и приятному делу, как греческая скульптура, мы с радостью перейдем, но сначала нужно сказать несколько слов, чтобы объяснить причину нашей долгой задержки. Основное утверждение данной книги заключается в том, что ритуал и искусство имеют в отношении к жизни общий корень, и далее, что первобытное искусство развивается обычно, по крайней мере, в случае драмы, прямо из ритуала. Природа того первобытного ритуала, из которого возникла драма, не очень знакома английскому читателю. Поэтому необходимо подчеркнуть его особенности. Почти везде, по всему миру, можно обнаружить, что первобытный ритуал состоит не из молитв, восхвалений и жертвоприношений, а из мимических танцев. Но именно в Греции, и, возможно, только в Греции, в религии Диониса, мы можем проследить, хотя и смутно, переходные этапы, которые привели от танца к драме, от ритуала к искусству. Поэтому было крайне важно понять природу дифирамба, из которого выросла драма, и, насколько это возможно, обозначить причины и обстоятельства перехода.

Оставив драму, в следующей главе мы переходим к скульптуре; и здесь мы увидим, насколько близко к искусству лежала тень того ритуала, из которого оно возникло.

35 См. библиографию в конце статьи, где приводится анализ профессора Мюррея.

36 Мистер Эдвард Буллоу, *Британский журнал психологии* (1912), стр. 88.

37 II, 15.

38 См. мою "*Фемиду*", р. 289, и "*Пролегомены*", р. 35.

39 *De Cupid. div.* 8.

40 V, 66.

41 *Athen.*, VIII, ii, 334 f. См. мои *Prolegomena*, р. 54.

42 Благодаря книге мистера Х. М. Чедвика "*Героический век*" (1912).

ГЛАВА VI

ГРЕЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА: ПАНАФИНЕЙСКИЙ ФРИЗ И БЕЛЬВЕДЕР АПОЛЛОНА

Переходя от драмы к скульптуре, мы совершаем большой скачок. Мы переходим от живого существа, танца или спектакля, исполняемого реальными людьми, от того, что *делается*, будь то ритуал или искусство, будь то *дроменон* или *драма*, к тому, что *сделано*, отлито во внешнюю материальную жесткую форму, на что можно смотреть снова и снова, но создание которого никогда не может быть пережито заново ни художником, ни зрителем.

Более того, мы приходим к ясному тройному различию и разделению, которым до сих пор пренебрегали. Мы должны, наконец, резко разграничить художника, произведение искусства и зрителя. Художник может, и обычно так и происходит, стать зрителем своего произведения, но зритель - это не художник. Произведение искусства, однажды выполненное, навсегда отделено и от художника, и от зрителя. В первобытном хоровом танце все трое - художник, произведение искусства, зритель - были слиты воедино, или, скорее, еще не различались. Справочники по искусству, как правило, начинаются с обсуждения грубых декоративных узоров, и, пройдя через скульптуру и живопись, в конце говорится что-то туманное о примитивности ритуального танца. Но исторически, а также генетически или логически танец в его зачаточности, недифференцированности, стоит на первом месте. В нем больше эмоций и меньше представления. Именно эта неидеальность, эта недифференцированность, помимо исторического факта, позволяет нам чувствовать уверенность в том, что логически танец примитивен.

Чтобы проиллюстрировать значение греческой скульптуры и показать ее тесную связь с ритуалом, мы возьмем два примера, возможно, самых известных из сохранившихся, один из них рельефный, другой круглый, - Панафинейский фриз Парфенона в Афинах и Аполлон Бельведерский, и рассмотрим их в хронологическом порядке. Поскольку фриз и статуя не могут быть перед нами, мы не будем обсуждать технические вопросы стиля или обработки, а просто спросим, как они появились, какую человеческую потребность они выражают. Фриз Парфенона находится в Британском музее, Аполлон Бельведерский - в Ватикане в Риме, но к ним можно легко получить доступ по слепкам или фотографиям. Контуры, приведенные на рис. 5 и 6, конечно, могут служить только для того, чтобы напомнить о предмете и дизайне.

Панафинейский фриз когда-то украшал *целлу* или внутреннее святилище Парфенона, храм богини-девы Афины. Он, словно лента, обвивал лоб здания, а затем был сорван лордом Элджином и за несколько сотен фунтов кофе и ярдов алой ткани привезен на родину в Британский музей в качестве национального трофея. Чтобы осознать его значение, мы всегда должны возвращать его на место. Внутри *целлы*, или святилища, обитала сама богиня, ее великое изображение из золота и слоновой кости; снаружи святилища стояли скульптуры, которым поклонялся весь ее народ. Ведь фриз - это не что иное, как великая ритуальная процессия, перенесенная в камень, Панафинейская процессия, или шествие всех афинян, всех Афин, в честь богини, которая была воплощением города, Афины.

"Чудо, возвышающееся над холмами и морем,
Дева, увенчанная четырехкратной славой,
Чтоб никто от гордости головы ее не отвратил;
Фиалка и оливковый лист, пурпур и иней,
Венок из песен и историй прекраснейшая слава,
Цветы, которые зима не в силах ни сорвать, ни согнуть,
Свет на земле, как пламя солнца,
Имя, как его имя...
Афины, хвала без конца".

Суинберн: *Эрехтей*, 141.

Скульптурное искусство, по крайней мере в данном случае, возникает из ритуала, имеет ритуал в качестве своего предмета, *является* воплощенным ритуалом. Возможно, в этот момент читатель может заподозрить, что им пытаются жонглировать, что из тысяч греческих рельефов, дошедших до нас, был выбран только этот один экземпляр, чтобы подкрепить теорию искусства и ритуала писателя. Достаточно пройти по любому музею, чтобы сразу убедиться, что автор играет совершенно честно. Практически все рельефы, сохранившиеся до нас от архаического периода, и очень большая часть более поздних, если они не представляют героическую мифологию, являются ритуальными рельефами, "воотивными" рельефами, как мы их называем; то есть молитвами или восхвалениями, перенесенными в камень.

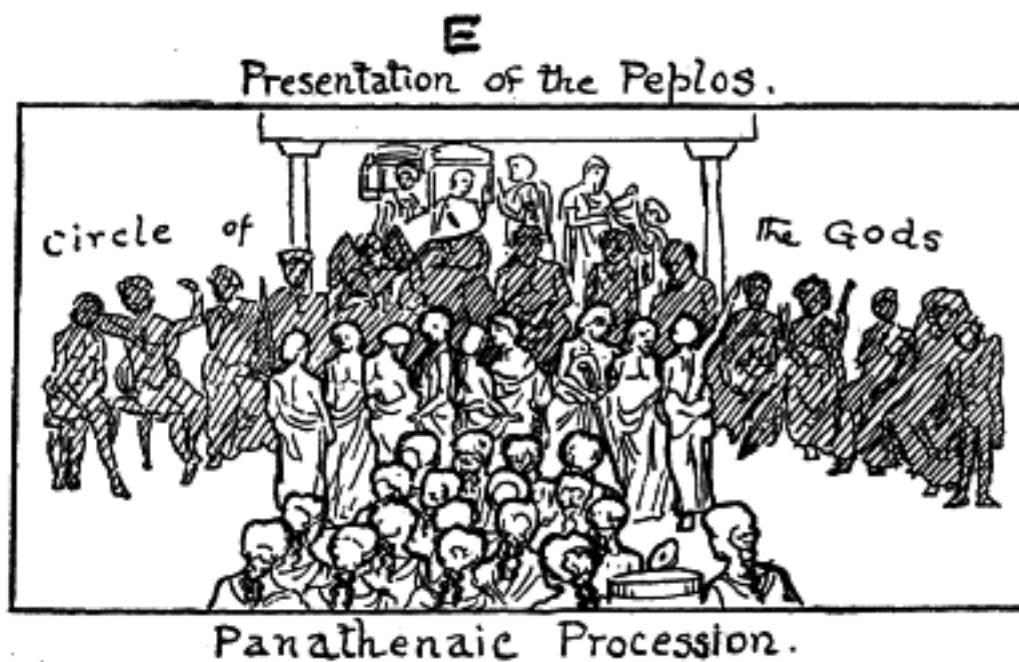


Рис. 3.

О хоровом танце мы слышали много, о процессии - мало, но его ритуальное значение было велико. Сегодня в религии танец мертв, за исключением танца хористов перед алтарем в Севилье. Но процессия продолжает жить, даже обрела новую жизнь. Это средство объединения масс людей, их упорядочивания и координации. Это средство для магического распространения якобы доброго влияния, "благодати". Свидетельство тому - "избиение границ" и частые шествия к Святым Дарам в римско-католических странах. Майская королева и Зеленый Джек по-прежнему ходят из дома в дом. В наши дни это делается для сбора пенсов, а когда-то - для распространения "благодати" и приумножения. Мы помним шествие святого быка в Магнезии и святого медведя в Сагалиене (с. [92-100](#)).

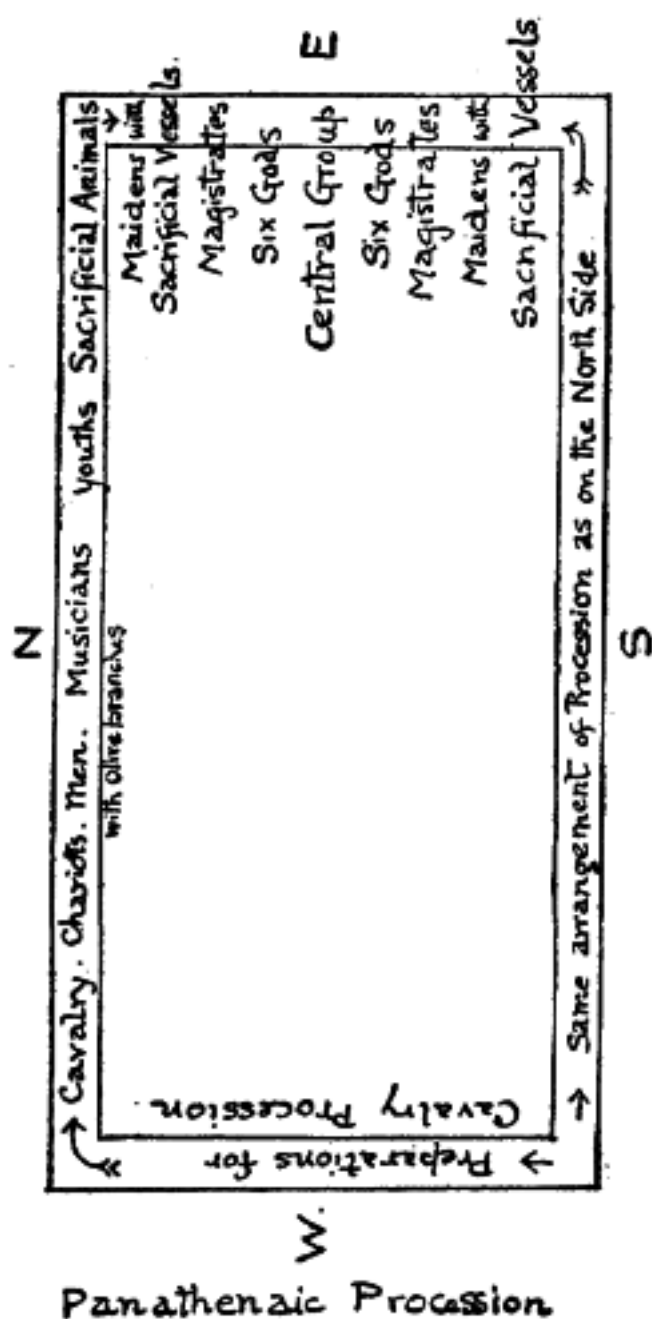


Рис. 4.

Какова же была цель панафинейской процессии? Прежде всего, как следует из названия, это была процессия, объединявшая все Афины. Ее цель была социальной и политической - выразить единство Афин. Ритуал в первобытные времена всегда социальный, коллективный.

Устройство процессии показано на рис. 3 и 4 (с. 174, 175). На рис. 3 мы видим процессию, как в реальной жизни, в тот момент, когда она собирается войти в храм и в присутствии двенадцати богов. Эти боги заштрихованы черным, поскольку в реальности невидимы. Рис. 4 представляет собой схему, показывающую расположение различных частей процессии в скульптурном фризе. В западной части храма процессия начинает формироваться: афинская молодежь садится на коней. Она, как и положено, разделяется на две половины, одна из которых изваяна на северной, другая - на южной стороне *целлы*. После толпы конницы, становящейся все плотнее и плотнее, идут колесницы, затем жертвенные животные, овцы и беспокойные коровы, затем орудия жертвоприношения, флейты и лиры, корзины и подносы для подношений; мужчины, несущие цветущие оливковые ветви; девы с сосудами для воды и чашами для питья. Вся суматоха сборища собралась и, наконец, встречена и, как бы,

сдержана группой магистратов, которые стоят перед процессией, когда она входит в присутствие двенадцати сидящих богов, в восточном конце. Все тело богов спустилось на пиршество со всем телом Афин и их союзников, для которых эти боги - лишь проекция и отражение. Боги собрались вместе, потому что человек собрался коллективно.

Кульминацией великой процессии становится жертвоприношение и общий пир, сакраментальный пир, подобный тому, что был устроен на плоти священного быка в Магнесии. Панафинея была высоким праздником, включавшим в себя обряды и церемонии, относящиеся к разным датам, вооруженный танец незапамятной древности, который, возможно, относится к тем временам, когда Афины были подчинены Криту, и чтение по приказу Пейсистрата поэм Гомера.

Некоторые теоретики видят в искусстве лишь продолжение "игрового инстинкта", лишь высвобождение излишней жизненной силы и энергии, как бы репетицию к жизни. Это не наш взгляд, но в любом искусстве, в той мере, в какой оно является отключением двигательных реакций, безусловно, присутствует элемент отдыха. Интересно отметить, что для греческого сознания религия была связана с понятием скорее праздника, чем поста. Фукидид⁴³, несомненно, по своей природе не праздный человек, но религия для него - это в основном "отдых от трудов". Он заставляет Перикла сказать: "Кроме того, мы обеспечили наш дух многими возможностями для отдыха, праздная игры и жертвоприношения в течение всего года". Для анонимного писателя, известного как "Старый олигарх", основная суть религии, по-видимому, заключается в благопристойном социальном удовольствии. В легкой аристократической манере он радуется, что религиозные церемонии существуют для того, чтобы обеспечить менее обеспеченных граждан подходящими развлечениями, которых они в противном случае лишились бы. "Что касается жертвоприношений, святилищ, праздников и участков, то народ, зная, что невозможно каждому человеку в отдельности приносить жертвы и пировать, иметь жертвоприношения и обширный и красивый город, выяснил, какими средствами он может пользоваться этими привилегиями".

В шествии Панафинеи собрались все Афины, но - и это важно - для особой цели, более примитивной, чем любое большое политическое или социальное объединение. К счастью, эта цель ясна; она изображена на центральной плите восточной части фриза (рис. 5). Там изображен жрец, принимающий из рук мальчика большой *пеплос* или халат. Это священное одеяние Афины, сотканное для нее и вышитое юными афинскими девушками, которое подносилось ей каждые пять лет. Великая статуя из золота и слоновой кости в Парфеноне не нуждалась в одеянии; она вряд ли знала бы, что с ним делать; ее одежда уже была из кованого золота, она носила шлем, копье и щит. Но существовало древнее изображение Афины, старая народная Мадонна, созданная еще до того, как Афина стала девой-воительницей. Этот образ был грубо вырезан из дерева, одет и украшен кукольной модой, как майская королева, и ей был посвящен большой *пеплос*. *Пеплос* был поднят в качестве паруса на панафинейском корабле, который Афина позаимствовала у самого Диониса, отправлявшегося каждую весну в процессию на корабле на колесах, чтобы открыть сезон морских путешествий. Для такого мореходного народа, как афиняне, открытие сезона плавания имело огромное значение и, естественно, начиналось не в середине лета, а весной.



Рис. 5.

Священный *пеплос*, или халат, возвращает нас в старые времена, когда дух года и "удача" народа были связаны с грубым изображением. Жизнь года угасала каждый год, и его нужно было обновлять. Делать новое изображение было дорого и неудобно, поэтому с примитивной экономией было решено обновлять жизнь и удачу изображения, переодевая его, поднося ему каждый год новый халат. Мы помним (с. 60), как в Тюрингии новая кукла надевала рубашку старой и таким образом новая жизнь переходила от одной к другой. Но за старым образом мы можем попасть на еще более раннюю стадию, когда на Панафинях вообще не было никакого образа, только ежегодный майский столб; ветвь, увешанная лентами и пирогами, фруктами и тому подобным. Ветвь срезали со священного оливкового дерева Афин, называемого *Морией* или Судьбоносным деревом. Его обвязывали филями, обвешивали фруктами и орехами и в праздник Панафиней несли на Акрополь, чтобы отдать Афине *Полиас*, "Городской", и по дороге пели старую песню Эйресиона (с. 114). *Полиас* - это город, воплощенный *Полис*.

Эта *Мория*, или Судьбоносное дерево, была самой жизнью Афин; жизнь оливы, питавшей ее и освещавшей ее, была самой жизнью города. Когда персы разграбили Акрополь, они сожгли священную оливу, и казалось, что все кончено. Но на следующий день она дала новый побег, и люди поняли, что жизнь города по-прежнему жива. Софокл⁴⁴ воспел славу чудесного афинского древа жизни:

"Неухоженное, посаженное самостоятельно, защищающееся от врагов,
Серое, питающее детей оливковое дерево, которое здесь с удовольствием растет,
Никто не может ни взять, ни тронуть, ни повредить его, ни юность упрямая, ни возраст смелый.

За кругом Мориана издревле наблюдал Зевс;
Он взирает на него, и, Афина, взирают на него твои морские серые глаза".

Священное дерево, которое несут в процессии, как и образ Афины, сделано из оливкового дерева - это воплощенная жизнь Афины, которая постоянно обновляется.

Панафиня, как и Дифирамб, не была весенним праздником. Он проходил в июле, в разгар летнего зноя, когда потребность в дожде была наибольшей. Но месяц Гекатомбайон, в котором он отмечался, был первым месяцем афинского года, а день праздника - днем рождения богини. Когда богиня стала богиней войны, рассказывали, что она родилась на Олимпе, и что она вышла в полный рост из головы своего отца в сверкающих доспехах. Но на самом деле она родилась на земле, и день ее рождения был днем рождения каждой земной богини, днем начала нового года с его возвращающейся жизнью. Когда люди наблюдают только фактический рост новой зеленой жизни из земли, этот день рождения будет весной;

когда они начинают понимать, что времена года зависят солнца, или когда солнечный зной вызывает большую потребность в дожде, это будет в середине лета, во время солнцестояния, или в северных регионах, где люди боятся потерять солнце в середине зимы, как у нас. Таким образом, фриз Парфенона - это всего лишь первобытный праздник, перенесенный в камень, обряд, застывший на монументе.

Миновав долгий промежуток времени, мы приходим к следующей иллюстрации - Бельведеру Аполлона (рис. 6).

Может показаться, что здесь, наконец, нет ничего примитивного, здесь искусство в чистом виде, идеальное искусство, полностью оторванное от ритуала, "искусство ради искусства". И все же в этом Аполлоне Бельведерском, в этом продукте позднего и завершенного, даже декадентского искусства, мы наиболее ясно увидим интимную связь искусства и ритуала; мы как бы пройдем по тому переходному мосту ритуала, который ведет от реальной жизни к искусству.



Рис. 6. Аполлон Бельведерский.

Датировка этого знаменитого Аполлона не может быть установлена, но он явно является копией типа, относящегося к четвертому веку до н. э. Поза фигуры необычна и, пока ее замысел не понят, неудовлетворительна. Аполлон находится в стремительном движении, но кажется, что, когда он стоит в изящной позе, он скорее летит, чем бежит. Он стоит на цыпочках и через мгновение уже покинет землю. Гений греческого скульптора был сосредоточен, как мы увидим далее, на человеческой фигуре и на освоении ее

многочисленных возможностей движения и действия. Греческие статуи можно приблизительно датировать по тому, как они стоят. Вначале, в архаический период, они стоят твердо, с равным весом на каждой ноге, ступни близко друг к другу. Затем одна нога выдвигается вперед, но вес все равно делится поровну - почти невозможная позиция. Затем вес переносится на правую ногу, а левое колено сгибается. Из всех положений это самое приятное для человеческого тела. Мы разрешаем ее женщинам, запрещаем мужчинам, за исключением "эстетов". Если просмотреть задние номера *Punch* для фигуры "Постлетуэйт", то можно увидеть, что он всегда стоит в этой характерной расслабленной позе.

Когда скульптор овладевает возможным, он вспоминает о невозможном. Он изобразит человеческое тело летящим. Возможно, именно случайность мифологического сюжета впервые подсказала мотив. Леохарес, знаменитый художник IV века до н. э., сделал группу Зевса в виде орла, уносящего Ганимеда. Копия группы хранится в Ватикане и должна стоять для сравнения рядом с Аполлоном. У нас та же поза на цыпочках, фигура вот-вот покинет землю. И снова это не танец, а полет. Эта поза наводит нас на размышления, потому что она знаменует собой искусство, оторванное, насколько это возможно, от земли и ее реалий, даже от ее ритуалов.

Что же делает Аполлон? Этот вопрос и предлагаемые на него ответы заняли множество трудов. Ответ только один: Мы не знаем. Поначалу считалось, что Аполлон просто натянул лук и пустил стрелу. Это предположение было сделано для объяснения позы; но, как мы видели, она достаточно объясняется мотивом полета. Другое возможное решение - Аполлон держит в поднятой руке эгиду, или щит из козьей шкуры, Зевса. Еще одно предположение состоит в том, что он часто держит люстрал, или лавровую ветвь, поэтому он изображается как Дафнефорос, "Лавроносец".

Мы не знаем, носил ли бельведерский Аполлон лавр, но нам известно, что быть лавроносцем было присуще самому богу. Как мы увидим через мгновение, он, как и Дионис, возник отчасти из обряда, обряда лавроношения - *Дафнефории*. Мы еще не очистились от ритуала. Когда Павсаний,⁴⁵ древний путешественник, чья записная книжка является нашим главным источником об этих ранних праздниках, приехал в Фивы, он увидел холм, священный Аполлону, и, описав храм на холме, сказал:

"В Фивах, как мне известно, до сих пор соблюдается следующий обычай. Мальчик из знатной семьи, красивый и сильный, становится жрецом Аполлона *на целый год*. Его титул - Лавроносец (Дафнефорос), потому что эти мальчики носят венки из лавра".

Теперь мы точно знаем, кто такие эти годовые жрецы: это короли года, духи года, майские короли, вальтеры-о-зеленых. Имени, данного мальчику, достаточно, чтобы показать, что он носил лавровую ветвь, хотя Павсаний упоминает только о венке. Другой древний писатель дает нам больше подробностей.⁴⁶ Он говорит, описывая праздник Лавроносца:

"Они обвивают шест из оливкового дерева лавром и различными цветами. На вершине установлен бронзовый шар, с которого они подвешивают меньшие. В середине столба они помещают меньший шар, скрепляя его пурпурными нитями, а конец столба украшают шафраном. Под самым верхним шаром они подразумевают солнце, с которым, собственно, и сравнивают Аполлона. Глобус под ним - луна; меньшие глобусы, на которых они висят, - звезды и созвездия, а филенки - ход года, так как их число составляет 365. Дафнефорию возглавляет мальчик, оба родителя которого живы, а филеный столб несет его ближайший родственник мужского пола. Сам Лауреат, идущий следом, держится за лавр; волосы его распущены, на нем золотой венок, а сам он одет в великолепное одеяние до пят и обут в

легкие туфли. За ним следует группа девиц, держащих перед собой ветви, чтобы подкреплять молитву гимнами".

Это самая тщательно продуманная церемония, известная нам в древности. Глобусы, изображающие солнце и луну, показывают нам, что мы пришли к тому времени, когда люди знали, что плоды на земле в свое время зависели от небесных тел. Год с его 365 днями - это год Солнца. Как только этот солнечный год установился, время солнцестояний, середины зимы и середины лета стало столь же, или даже более, важным, чем сама весна. Дата *Дафнефория* неизвестна.

В самих Дельфах, центре поклонения Аполлону, проходил праздник *Стеферия*, или праздник "тех, кто делает венки", в "таинство" которого, как рассказывает христианский епископ святой Киприан, он был посвящен. В далекой Темпе - чудесной долине, которая до сих пор является самым зеленым местом в каменистой и бесплодной Греции и где до сих пор растут лавровые деревья, - стоял алтарь, а рядом с ним лавровое дерево. Рассказывали, что Аполлон сделал себе корону из этого самого лавра и, *взяв в руку ветку этого же лавра*, то есть как Лавроносец, пришел в Дельфы и овладел оракулом.

"И по сей день жители Дельф посылают туда процессией высокородных юношей. И они, достигнув Темпе и совершив великолепное жертвоприношение, возвращаются обратно, надев на себя венки из того самого лавра, из которого бог сделал себе венок".

Мы склонны думать о греках как о народе, склонном предаваться необычной практике ношения венков на публике, которая среди нас присуща только детям в день рождения и нескольким эксцентричным людям в день свадьбы. Мы забываем о сугубо практическом значении этого обычая. Древние греки плели венки и носили ветки не потому, что были артистичны или поэтичны, а потому, что были ритуалистами, чтобы вернуть весну и принести лето. Сегодня греческий жених, как и греческая невеста, надевает венок, чтобы его брак стал началом новой жизни, чтобы его "жена была как плодовая лоза, а его дети - как оливковые ветви вокруг его стола". И наши дети сегодня, хотя и не знают об этом, надевают венки в день рождения, потому что с каждым новым годом их жизнь рождается заново.

Аполлон, как и Дионис, был царем мая и, спасая свое присутствие, Джеком-в-зеленом. Бог явно возник в результате обряда. На мгновение давайте посмотрим, *как он возник*. Вспомним, что в предыдущей главе (с. 70) мы говорили о "персонификации". Мы думаем о боге Аполлоне как об абстракции, нереальной вещи, возможно, как о "ложном боге". Бога Аполлона не существует и никогда не существовало. Он - идея, созданная воображением. Но первобытный человек не имеет дела с абстракциями, не поклоняется им. Происходит, как мы видели (с. 71), примерно следующее: Из года в год выбирается мальчик, который будет нести лавр, приносить май, а затем из года в год делается кукла. Каждый год это другой мальчик, несущий другую лавровую ветвь. И все же в каком-то смысле это один и тот же мальчик; он всегда Лавроносец - "Дафнефорос", всегда "Удача" деревни или города. Этот Лавр-носитель, тот же самый вчера, сегодня и вовеки, и есть то, из чего создается бог. Бог возникает из обряда, постепенно отделяется от него, и как только он обретает собственную жизнь и бытие, помимо обряда, он становится первой ступенью искусства, произведением, существующим в сознании, постепенно отделяющимся даже от блеклого действия ритуала, и впоследствии являющимся моделью для реального произведения искусства, копией в камне.

Стадии, казалось бы, таковы: реальная жизнь с ее двигательными реакциями, ритуальная копия жизни с ее блеклыми реакциями, образ бога, спроецированный обрядом, и, наконец, копия этого образа, произведение искусства.

Теперь мы понимаем, почему в истории всех эпох и всех мест искусство является тем, что называют "служанкой религии". На самом деле она вовсе не "служанка". Она возникает прямо из обряда, и ее первый внешний скачок - это образ бога. Первобытное искусство в Греции, Египте, Ассирии⁴⁷ изображает либо обряды, процессии, жертвоприношения, магические церемонии, воплощенные молитвы; либо образы богов, которые возникают в результате этих обрядов. Загляните к любому богу домой, и вы обнаружите, что он таится в ритуальной оболочке, из которой он постепенно выходит, сначала как *деймон*, или дух года, а затем как полноценное божество.

В главе II мы видели, как *дроменон* породил *драму*, как постепенно из хора танцоров одни танцоры с вытягивались и становились зрителями, сидящими отдельно, а другие танцоры выходили на сцену и представляли зрителям зрелище, вещь, *на* которую нужно смотреть, а не участвовать в *ней*. И мы видели, как в этом зрелищном настроении, в этом отрыве от непосредственного действия заключалась самая суть художника и любителя искусства. В драме Фесписа сначала, как нам говорят, был один актер; позже Эсхил добавил второго. Ясно, кто был этот актер, этот *протагонист* или "первый претендент", один актер с двойной ролью, который был Смертью, которую выносили, и Летом, которое вносили. Он был Несущим Ветвь, единственным возможным актером в одночастной пьесе обновления жизни и возвращения года.

Майский царь, предводитель хорового танца, породил не только первое действующее лицо драмы, но и, как мы только что видели, бога, будь то Дионис или Аполлон; и эта фигура бога, созданная из духа года, была, возможно, более плодотворной для искусства, чем даже главный герой драмы. Нам может показаться странным, что бог восстает из танца или шествия, потому что танцы и шествия не являются неотъемлемой частью нашей национальной жизни и не вызывают сильных и мгновенных эмоций. Старый инстинкт, правда, сохраняется и проявляется в критические моменты; когда умирает король, мы формируем большую процессию, чтобы отнести его в могилу, но мы не танцуем. У нас есть придворные балы, и они с их величественными упорядоченными церемониями, возможно, являются последним выжившим видом подлинно гражданского танца, но придворный бал не дается ни на похоронах короля, ни в честь бога.

Но для грека бог и танец никогда не были полностью разделены. Создается впечатление, что в сознании греческих поэтов и философов сохранялось какое-то смутное полусознательное воспоминание о том, что некоторые из этих богов, по крайней мере, действительно появились из ритуального танца. Так, Платон,⁴⁸ рассуждая о важности ритма в воспитании, говорит: "Боги, жалея трудолюбивую расу людей, назначили череду религиозных праздников, чтобы дать им время отдохнуть, и дали им Муз и Аполлона, Предводителя Муз, в качестве соратников".

"Молодые особи всех животных, - пишет он далее на сайте, - не могут сохранять спокойствие ни телом, ни голосом. Они должны прыгать, скакать, переполняться игривостью и радостью и издавать всевозможные крики. Но если животные не чувствуют ни порядка, ни беспорядка в своих движениях, то боги, назначенные людьми в качестве наших соратников-танцоров, дали нам чувство удовольствия от ритма и гармонии. Поэтому они движут нами и ведут наши группы, связывая нас песнями и танцами, которые мы называем *хорами*". Не только Аполлон и Дионис руководили танцами. Сама Афина танцевала пирровы танцы. "Наша девственная владычица, - говорит Платон, - наслаждаясь спортивными танцами, не считала нужным танцевать с пустыми руками; она должна была облачиться в полные доспехи и в этом одеянии пройти через весь танец. И юноши и девы должны во всем подражать ее примеру, почитая богиню, как в военных делах, так и на праздниках".

Платон бессознательно инвертирует порядок вещей, естественных событий. Возьмем вооруженный танец. Во-первых, есть "действительная необходимость войны". Люди идут на войну вооруженными, сталкиваются с реальными опасностями, а во главе их стоит вождь в полном вооружении. Это и есть реальная жизнь. Затем происходит праздничное воссоздание войны, когда сражения на самом деле нет, но есть имитация войны. Это ритуальная сцена, *дроменон*. Здесь тоже есть вождь. Все больше и больше этот танец превращается в зрелище, все меньше и меньше в действие. Затем из периодического *дроменона*, ритуала, совершаемого из года в год, появляется воображаемый постоянный лидер; деймон, или бог - Дионис, Аполлон, Афина. Наконец, рассказ о том, что происходит на самом деле, отбрасывается в прошлое, в далекое прошлое, и мы получаем "этиологический" миф - историю, рассказанную для того, чтобы указать причину или повод. Весь естественный процесс перевернут.

И наконец, как уже было замечено, бог, первое произведение искусства, вещь невидимая, воображаемая из ритуала танца, возвращается в видимый мир и фиксируется в пространстве. Можно ли удивляться тому, что классик⁴⁹ сказал: "Статуи мастеров былых времен - это реликвии древних танцев". Именно таковы они, обряды, пойманные, зафиксированные и застывшие. "Рисунок, - говорит современный критик,⁵⁰ - в основе своей, как и все другие искусства, является жестом, способом танца на бумаге". Скульптура, рисунок, все искусства, кроме музыки, подражательны; танец, из которого они возникли, тоже. Но подражание - это еще не все и даже не первое. "Танец может быть подражательным; но впечатляет красота и живость исполнения, а не близость подражания, а укрощенные добавления истины будут отягощать, а не убеждать. Танец должен управлять пантомимой". Искусство, то есть искусство, постепенно доминирует над простым ритуалом.

Мы подходим к другому моменту. Греческие боги, какими мы их знаем в классической скульптуре, всегда изображаются в человеческом облике. Конечно, у других народов это было не всегда так. Мы видели, как у дикарей тотемом, то есть эмблемой племенного единства, обычно было животное или растение. Мы видели, как эмоции сибирского племени в Сагалиене были сосредоточены на медведе. Тотем дикарей, сагалинский медведь, находится на пути к тому, чтобы стать богом, но не совсем им; он недостаточно личен. Египтяне, а отчасти и ассирийцы, остановились на полпути и превратили своих богов в чудовищные фигуры, полуживотных, полулюдей, которые обладают собственным мистическим величием. Но поскольку мы сами люди, испытывающие человеческие эмоции, если наши боги в значительной степени являются спроецированными эмоциями, то естественная форма для них - человеческая.

"Искусство подражает природе", - говорит Аристотель в фразе, которая была неправильно понята. Она означает, что искусство - это копия или воспроизведение природных объектов. Но под "природой" Аристотель никогда не имел в виду внешний мир сотворенных вещей, он скорее имел в виду творческую силу, то, что производит, а не то, что было произведено. Мы можем почти перевести греческую фразу: "Искусство, подобно природе, создает вещи", "Искусство действует подобно природе, производя вещи". Эти вещи - прежде всего человеческие вещи, человеческие действия. Драма, о которой так много говорит Аристотель, изобретает человеческое действие, подобное реальному, *естественному* действию. Танцы "подражают характеру, эмоциям, действию". Искусство для Аристотеля почти полностью связано с ограничениями *человеческой* природы.

Это, конечно, типично греческая ограниченность. "Человек - мера всех вещей", - говорил древнегреческий софист, но современная наука преподала нам другой урок. Человек может быть на первом плане, но драма человеческой жизни разыгрывается для нас на огромном

фоне природных событий: фоне, который предшествовал человеку и переживет его; и этот фон оказывает глубокое влияние на наше воображение, а значит, и на наше искусство. Мы, современные люди, влюблены в фон. Наше искусство - это искусство пейзажа. Древний пейзажист не мог, да и не хотел, доверять фону рассказывать свою историю: если он рисовал гору, то ставил бога-гору, чтобы сделать ее реальной; если он очерчивал побережье, то ставил на его берегу человеческих нимф, чтобы прояснить смысл.

Противопоставьте этому наш современный пейзаж, из которого мало-помалу полностью изгнаны нимфы. Это искусство сцены, без актеров, сцены, которая является фоном, все предложения. Это искусство дано нам в результате отката от науки, которая уменьшила реальную человеческую жизнь почти до воображаемого исчезновения.

"Пейзаж, таким образом, предложил современному воображению сцену, лишенную определенных действующих лиц, сверхчеловека или человека, которая уступила задумчивости без вызова все, что есть в морали без вероисповедания, напряжение или засаду темноты, угрозу зловещего мрака, смягчающее и нежное возвращение или подавляющую вспышку света, пышность облаков над миром, превращенным в квакер, чудовищные сорняки деревьев за городом, море, которое упрямо эпически неподвижно."⁵¹

Именно в этот мир фонов бежали люди, гонимые чувством собственной незначительности.

"Умы, наиболее строго связанные в своих поступках гражданской жизнью, в своей фантазии - увядшим взглядом на судьбу в рамках научных спекуляций, чувствовали на одиноком холме или берегу те приливы и отливы крови, которыми снова управляют солнце и луна, и путешествовали, словно на свидание, где наваждение могло принять форму". Поэты посвятили себя этому бдению: они были призраками пустынной церкви, суфлерами стихийного театра, слушателями в уединенных местах для предчувствий скрывающегося духа; а художники последовали импульсу Вордсворта".

Мы можем увидеть силу и слабость греческой скульптуры, почувствовать эмоции, которые она выражала, только если мы ясно осознаем этот современный дух фона. Все великие современные, а возможно, и античные поэты затронуты им. Сама драма, как показал Ницше, "жаждет растворения в тайне". Шекспир иногда выбивал задник из сцены, открывая окно на "башни, окутанные облаками". Но Метерлинк - лучший пример, потому что его гений меньше. Он - воплощение, почти карикатура, тенденции.

"Метерлинк ставит перед нами фигуры на переднем плане только для того, чтобы запустить нас в этот лимбус. Сверхновые, болтающие на сцене, - дети предчувствия и страха, чтобы дать нам понять о третьем, таинственном, чье имя не указано на счетах. Они приходят предупредить нас нервной проверкой и спешкой своих сплетен о приближении этой фоновой силы. Знамение за знамением возвещают о нем, разговоры начинаются и стихают при его приближении, дверь захлопывается, и трепет от его прохода становится пьесой".⁵²

Возможно, именно те темпераменты, которых больше всего манит и пугает это искусство жулика и фона, больше всего нуждаются и лучше всего ценят спокойствие и ровное, рациональное достоинство греческого натурализма и особенно натурализма греческой скульптуры.

Ибо это именно натурализм, а не реализм, не подражание. Путем всевозможных отступлений греческая скульптура стала тем, что она есть. Сам материал, мрамор, совершенно не похож на жизнь, он совершенно холоден и неподвижен, в нем нет ни фактуры, ни красок жизни. История о Пигмалионе, который влюбился в статую, изваянную

им самим, столь же ложна, сколь и безвкусна. Греческая скульптура - последний вид искусства, вызывающий физическую реакцию. Она отдалена почти до уровня холодной абстракции. Круглая статуя отказывается не только от самой человеческой жизни, но и от всего естественного фона и обстановки жизни. Статуи греческих богов олимпийские как по духу, так и по тематике. Они, подобно богам Эпикура, оторваны и от дел человеческих, и даже от упорядоченных путей природы. Так изображает их Лукреций⁵³ :

"Божественность богов явлена и их спокойные обители, которые ни ветры не колеблют, ни тучи не орошают дождями, ни снег, спрессованный резким морозом, не вредит инеем: вечно безоблачный эфир окутывает их, и они смеются от света, проливаемого повсюду. Природа также обеспечивает все их потребности, и ничто никогда не нарушает их душевного спокойствия".

Греческое искусство проходит долгий путь технического совершенствования, все более совершенного владения материалами и методами. Но нам нет необходимости следовать этому курсу. Для нашего аргумента последнее слово скажут фигуры этих олимпийцев, воплощенные в камне. Рожденные насущными человеческими потребностями и желаниями, образы, спроецированные активным и даже тревожным ритуалом, они переходят в верхний воздух и живут в стороне, как зрители, но только призрачно.

⁴³ II, 38.

⁴⁴ *Oed. Col.* 694, перевод. Д. С. Макколл.

⁴⁵ IX, 10, 4.

⁴⁶ См. мою "*Фемиду*", р. 438.

⁴⁷ В настоящее время некоторые авторитеты утверждают, что доисторические рисунки пещерных людей также имели ритуальное происхождение; то есть, что изображения животных должны были действовать магически, увеличивать "запас животного или помогать охотнику поймать его". Но поскольку этот вопрос еще не решен, я предпочитаю, как бы заманчивы они ни были, не использовать доисторические рисунки в качестве материала для своих аргументов.

⁴⁸ *Laws*, 653.

⁴⁹ *Athen.* XIV, 26, р. 629.

⁵⁰ Д. С. Макколл, "Год постимпрессионизма", *Nineteenth Century*, р. 29. (1912.)

⁵¹ Д. С. Макколл, "*Искусство девятнадцатого века*", стр. 20. (1902.)

⁵² D. S. MacColl, *op. cit.*, р. 18.

⁵³ II, 18.

ГЛАВА VII

РИТУАЛ, ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

В предыдущих главах мы видели, как ритуал возникает из практических дел жизни. Мы отметили, что в ритуале мы имеем начало отрыва от практических целей; мы наблюдали, как просто эмоциональный танец развивается из недифференцированного хора в зрелище, исполняемое актерами и наблюдаемое зрителями, зрелище, оторванное не только от

реальной жизни, но и от ритуальных вопросов; зрелище, одним словом, которое стало самоцелью. Далее мы увидели, что хоровой танец - это недифференцированное целое, которое впоследствии распадается на три четко артикулированные части: художник, произведение искусства, зритель или любитель искусства. Теперь мы можем спросить, в чем польза всех этих антикварных изысканий? Почему, помимо простого удовольствия от научных изысканий, важно увидеть, что искусство возникло из ритуала?

Ответ прост.

Цель этой книги, как сказано в предисловии, - попытаться пролить свет на функции искусства, то есть на то, что оно делало и продолжает делать для жизни. В случае такого сложного явления, как искусство, редко, если вообще возможно, понять его функцию - что оно делает, как работает, - если мы не знаем, как начался этот рост, или, если его происхождение скрыто, по крайней мере, о более простых формах деятельности, которые ему предшествовали. Для искусства эта ранняя стадия, эта более простая форма, которая сама по себе является зародышем и рудиментом искусства, как мы выяснили, была ритуальной.

Ритуал, таким образом, изучался не ради него самого и тем более не ради его связи с какой-либо конкретной догмой, хотя как предмет особой серьезности и красоты ритуал вполне заслуживает изучения в течение всей жизни. Он изучался потому, что ритуал, как мы полагаем, является частой и, возможно, универсальной переходной стадией между реальной жизнью и тем своеобразным созерцанием жизни или эмоциями по отношению к ней, которые мы называем искусством. Все наши долгие исследования танцев зверей, первомайских праздников и даже греческой драмы были направлены именно на это - прояснить, что искусство, за исключением, возможно, нескольких особо одаренных натур, возникло не прямо из жизни, а из того коллективного подчеркивания потребностей и желаний жизни, которое мы решили назвать ритуалом.

Наш формальный спор подошел к концу, и ритуал может исчезнуть из обсуждения. Но мы хотели бы уберечься от возможного недопонимания. Мы не хотим сказать, что ритуал устарел и должен исчезнуть из жизни, уступив место искусству, которое он породил. Вполне возможно, что для определенных темпераментов ритуал - это вечная потребность. Особо одаренные натуры могут прожить эмоционально яркую жизнь даже в редкой вышине искусства или науки; но многие, возможно, большинство из нас, дышат свободнее в *среде*, буквально в *срединном* пространстве, какого-то коллективного ритуала. Более того, для тех из нас, кто не является художником или оригинальным мыслителем, жизнь воображения и даже эмоций, возможно, слишком долго жила из вторых рук, полученная от художника в готовом виде и прочувствованная. Сегодня, во многом благодаря прогрессу науки и множеству других причин социального и экономического характера, жизнь с каждым днем становится все полнее и свободнее, а к каждому ее проявлению относятся с новым благоговением. Вместе с этим свежим излиянием духа, этим более полным осознанием жизни, приходит потребность в *непосредственных* эмоциях и их выражении, и это выражение для всех классов находит возрождение ритуального танца. Некоторые из напряженных, захватывающих, самовыражающихся танцев современности являются почвенными, некоторые - экзотическими, но, основанные в большинстве своем на очень примитивном ритуале, они служат ярким свидетельством этой реальной повторяющейся потребности. Искусство в эти последние дни возвращается назад, как бы по своим собственным ступеням, переходя через ритуальный мост обратно к жизни.

Остается спросить, какова, в свете этого ритуального происхождения, функция искусства? Как соотнести его с другими формами жизни, с наукой, с религией, с моралью, с философией? Это большие вопросы, и на пути к их решению можно предложить только намеки, блуждающие мысли, которые выросли из этого исследования ритуальных истоков и которые, поскольку они помогли писателю, предлагаются читателю, без малейшей мысли о догматизме.

Предполагается, что мы, англичане, не являемся художественным народом, однако искусство, в той или иной форме, занимает большое место в жизни страны. У нас есть театры, Национальная галерея, есть художественные школы, наши торговцы обеспечивают нас "художественной мебелью", мы даже слышим, как это ни абсурдно, о "художественных красках". Более того, все это не просто антикварный интерес, мы не просто ходим и любуемся красотой прошлого в музеях; движение к искусству или вокруг него живет и бушует среди нас. У нас есть новые разработки в театре, проблемные пьесы, постановки Рейнхардта, декорации Гордона Крейга, русские балеты. Новые школы живописи наступают друг другу на пятки с затаенной быстротой: импрессионисты, постимпрессионисты, футуристы. Искусство - или, по крайней мере, стремление к нему, интерес к нему - точно не умерло.

Более того, и это очень важно, мы все чувствуем в отношении искусства некую обязанность, как некоторые из нас чувствуют себя в отношении религии. В этом есть некий "должен". Возможно, нас не очень волнуют картины, поэзия и музыка, но мы чувствуем, что "должны". В случае с музыкой, к счастью, наконец-то было признано, что если у вас нет "уха", то вы не можете ею интересоваться, но два поколения назад, из-за прискорбной дешевизны и популярности клавишных инструментов, было широко распространено мнение, что одна половина человечества, женская половина, "должна" играть на фортепиано. Конечно, это "должно", как и большинство социальных "долженствований", очень сложный продукт, но его существование заслуживает внимания.

Это стоит отметить, потому что это указывает на смутное ощущение того, что искусство имеет реальную ценность, что искусство - это не просто роскошь или даже редкая форма удовольствия. Никто не считает, что должен получать удовольствие от прекрасных ароматов или прикосновения бархата; они либо получают, либо нет. Итак, первое, что необходимо прояснить, - это то, что искусство имеет реальную ценность для жизни в совершенно ясном биологическом смысле; оно оживляет, усиливает, способствует фактической, духовной, а через нее и физической жизни.

Этого мы должны были ожидать с самого начала нашего исторического повествования, потому что мы видели, что искусство, в виде ритуала, возникло из жизни. И все же это утверждение - своего рода парадокс, поскольку мы видели также, что искусство отличается от ритуала именно тем, что в искусстве, будь то зритель или творец, на время отменяются "двигательные реакции", *то есть* практическая жизнь, жизнь делания. В этом и состоит суть видения художника, что он видит вещи отстраненно и потому более ярко, более полно и в ином свете. Это суть эмоций художника, что они очищены от личных желаний.

Но, хотя и видение, и эмоции художника изменяются, очищаются, они не девитализируются. Напротив, благодаря отстранению от действия они фокусируются и усиливаются. Жизнь усиливается, только это другой вид жизни, это жизнь мира образов, воображения; это духовная и человеческая жизнь, отличная от жизни, которую мы разделяем с животными. Это жизнь, которой мы все, как человеческие существа, обладаем в той или иной, но очень разной степени; и естественный человек всегда будет смотреть на духовного человека с

опаской, потому что он не "практичен". Но жизнь воображения, отрезанная от практических реакций, становится, в свою очередь, двигательной силой, вызывающей новые эмоции, пронизывающей общую жизнь и, таким образом, в конечном итоге становящейся "практической". Ни одна функция не отрезана полностью от другой. Главная функция искусства, вероятно, состоит в том, чтобы усиливать и очищать эмоции, но, по существу, несомненно, что, если бы мы не чувствовали, мы не могли бы думать и не должны были бы действовать. Тем не менее, остается верным, что в художественном созерцании и в царстве воображения художника не только отсекаются практические моторные реакции, но и интеллект проникает в эмоции и в какой-то степени подчиняется им.

Итак, одна из функций искусства - питать и взращивать воображение и дух и тем самым укреплять и оживлять всю человеческую жизнь. Это далеко от мнения, что цель искусства - доставлять удовольствие. Искусство, как правило, вызывает удовольствие, единичное и интенсивное, и то, что вызывает такое удовольствие, мы называем Красотой. Но создавать и наслаждаться красотой - это не функция искусства. Красота - или, скорее, ощущение красоты - это то, что греки называли бы *epigignomenon ti telos*, словами, которые трудно перевести, нечто среднее между побочным продуктом и последующим совершенством, нечто вроде того, как Аристотель⁵⁴ однажды прекрасно сказал об удовольствии - "цветение юности для здорового молодого тела".

То, что это так, мы видим нагляднее всего на том простом факте, что, когда художник начинает целиться прямо в Красоту, он обычно промахивается. Все мы знаем, возможно, по печальному опыту, что человек, который ищет удовольствия для себя, не находит его. Пусть он делает свою работу хорошо ради этой работы, упражняет свои способности, "заряжается энергией", как сказал бы Аристотель, и он обнаружит, что удовольствие выходит неожиданно навстречу ему своим сияющим лицом; но пусть он ищет ее, думает о ней, даже желает ее, и она прячет свою голову. Человек, выходя на охоту, не думает ни о чем, кроме как о том, чтобы преследовать гончих, брать заслоны и быть на волоске от гибели: его день полон - увы! удовольствия, хотя он едва успел его познать. Пусть он забудет о лисе и заборах, подумает об удовольствии, возжелает его, и он будет в смерти удовольствия.

Так и с художником. Пусть он чувствует сильно, а видит восторженно, то есть совершенно отрешенно. Пусть он перенесет это, свое восторженное видение и сильные эмоции, во внешнюю форму, статую или картину; эта форма будет иметь в себе безымянную вещь, неземной аромат, который мы называем красотой; это безымянное присутствие вызовет в зрителе ощущение, слишком редкое, чтобы называть его удовольствием, и мы назовем его "чувством красоты". Но пусть художник целится прямо в Красоту, и она исчезнет, исчезнет прежде, чем мы услышим трепет ее крыльев.

Знак, знамя, так сказать, художественного творчества - это для творческого человека не удовольствие, а то, что лучше назвать радостью. Удовольствие, как хорошо сказано, - это не более чем инструмент, созданный природой для того, чтобы добиться от человека сохранения и распространения жизни. Истинная радость - это не приманка жизни, а сознание триумфа творения. Где радость, там и созидание.⁵⁵ Это может быть радость матери при физическом создании ребенка; это может быть радость купца-авантюриста при открытии нового предприятия, или инженера при строительстве моста, или художника при создании шедевра; но это всегда радость созданной вещи. И снова сравните радость со славой. Слава приходит с успехом и очень *приятна*, но не радостна. Некоторые люди говорят, что венец художника - это слава; его глубочайшее удовлетворение - это аплодисменты его товарищей. Нет большей ошибки; мы заботимся о похвале ровно настолько, насколько не уверены в своем успехе. Для настоящего творца даже похвала и

слава поглощаются высшей радостью созидания. Только сам художник чувствует настоящий божественный огонь, но он переходит на произведение искусства, и даже зритель греет руки от его сияния.

Теперь, я думаю, мы можем понять разницу между художником и истинным ценителем искусства, с одной стороны, и простым эстетом - с другой. Эстет не производит, а если и производит, то его работы тонки и скудны. В этом он отличается от художника; он не чувствует так сильно и не видит так ясно, что вынужден высказываться. У него нет радости, только удовольствие. Он даже не может почувствовать отблеск этой творческой радости. По сути, он не столько чувствует, сколько хочет чувствовать. Он ищет удовольствия, чувственного удовольствия, как гласит его имя, не грубого, а того редкого, что мы называем чувством красоты. Эстет, как и кокетка, холоден. Дело даже не в том, что его чувства легко возбуждаются, но он ищет ощущения возбуждения, и чаще всего симулирует его, а не находит. Эстет освобожден от своих желаний не больше, чем практичный человек, и у него нет здорового выхода в действии, как у практичного человека. Он видит жизнь не в связи с действием, а в связи со своими личными ощущениями. Только поэтому он навсегда лишен возможности быть художником. Как хорошо заметил мсье Андре Бонье, по иронии судьбы, когда мы видим жизнь по отношению к себе, мы вообще не можем ее изобразить. Распутник думает, что знает женщин. Его ирония, его проклятие в том, что, поскольку он видит их всегда в связи с собственными желаниями, собственным удовольствием, он никогда не знает их по-настоящему.

Есть еще один важный момент. Мы видели, что искусство продвигает часть жизни, духовную, образную сторону. Но эта сторона, какой бы замечательной она ни была, никогда не является всей реальной жизнью. Всегда есть практическая сторона. Художник - это всегда еще и человек. Эстет пытается сделать все свое отношение художественным, то есть созерцательным. Он все время смотрит, разглядывает, созерцает, *смакует*, как он сказал бы, когда должен жить. В результате *смаковать* оказывается нечего. Все искусство возникает как ритуал, из острой эмоции к жизни, и даже способность оценить искусство нуждается в этой эмоциональной реальности в зрителе. Эстет ведет в лучшем случае паразитическую, артистическую жизнь, которую всегда преследуют смерть и тлен.

Это подводит нас к другому вопросу: Как насчет искусства и морали? Является ли искусство аморальным, безнравственным или высокоморальным? Здесь снова стоит изучить общественное мнение. Нам говорят, что художники - плохие мужья и не платят по долгам. А если они становятся хорошими мужьями и начинают выплачивать долги, они также начинают погрязать в домашнем хозяйстве и создают плохое искусство или не создают его вовсе; они запутываются в механизме практических реакций. Искусство, опять же, склонно обращаться к рискованным темам. Где бы мы были, если бы не было Цензора пьес? Многие из этих поучительных взглядов на художников как на аморальных или неаморальных, мгновенно объясняются, если мы вспомним, что художник *ipso facto* оторван от практической жизни. В той мере, в какой он является художником, в каждый творческий момент он неизбежно становится плохим мужем, если быть хорошим мужем означает постоянно уделять внимание жене и ее интересам. Духовное творчество *à deux* - явление настолько редкое, что им можно пренебречь.

Удаленность художника, его неотъемлемая отстраненность от моторных реакций объясняет недоумение обычного цензора. Он, будучи "практичным человеком", рассматривает эмоции и видение, чувства и идеи как ведущие к действию. Он не видит, что искусство возникает ритуала и что даже ритуал находится на расстоянии от практической жизни. В мире цензора зрелище обнаженной натуры ведет прямо к желанию, поэтому танцовщицу нужно

задрапировать; проблемная пьеса ведет прямо в суд по разводам, поэтому ее нужно подвергнуть цензуре. Обычный цензор, видимо, ничего не знает о том мире, где отключены моторные реакции, о том доме, созданном без рук, двери которого закрыты от желания, вечного в небесах. Цензор не является на данный момент *персоной грата*, но давайте отдадим ему должное. Он действует в соответствии со своими представлениями, а они зачастую вполне адекватно отражают среднестатистическую темноту. В нормальной аудитории много "практичных" людей, чьи стандарты совпадают с нормами цензора. Искусство - то есть видение, оторванное от практических реакций, - для них является неизвестным миром, полным моральных рисков, от которых художник как художник застрахован.

До сих пор мы могли бы сказать, что искусство не имеет морального значения. Но это утверждение было бы ошибочным, поскольку, как мы уже видели, искусство по своему происхождению социально, а социальное означает человеческое и коллективное. Моральное и социальное в конечном счете одно и то же. Та человеческая, коллективная эмоция, из которой, как мы видели, возникает хоровой танец, по своей сути нравственна, то есть объединяет. "Искусство, - говорит Толстой, - имеет то свойство, что оно объединяет людей". В этом убеждении, как мы увидим позже, он предвосхищает современное движение униатов (с. 249).

Но есть и другой, возможно, более простой способ нравственного воздействия искусства. Как уже говорилось, оно очищает, отсекая моторные реакции личных желаний. Один художник, глубоко влюбленный в жену своего друга, однажды сказал: "Если бы я только мог нарисовать ее и получить от нее то, что хочу, я бы смог это вынести". Его желание поначалу бросает в дрожь; оно звучит эгоистично; в нем есть особая, инстинктивная, неизбежная жестокость художника, который видит в человеческой природе материал для своего искусства. Но это показывает нам нравственную сторону искусства. Художник был добрым и чувствительным человеком; он видел страдания, которые он принес и принесет людям, которых он любил, и он видел, или, скорее, чувствовал, путь к спасению; он видел, что через искусство, через видение, через отрешенность, желание может быть убито, и человек внутри него найдет мир. Для некоторых натур этот инстинкт к искусству - почти единственная мораль. Если они оказываются тесно связанными ненавистью, ревностью или даже презрением, так что не могут увидеть объект своей ненависти, ревности или презрения в ясном, спокойном и прекрасном свете, они беспокойны, несчастны, морально выбиты из колеи и вынуждены сковывать или умерщвлять личные желания и таким образом находить покой.

Это отстранение, это очищение эмоций от личных страстей объединяет искусство с философией. Если философ стремится к истине, то, по словам Платона, он должен "отвернуться" от духа, отстраниться. Он должен стремиться к созерцанию; действие, по его словам, - это "ослабление созерцания". Наше слово "*теория*", которое мы используем в связи с рассуждениями и которое происходит от того же греческого корня, что и "*театр*", означает действительно пристальный взгляд, созерцание; оно очень близко по значению к нашему *воображению*. Но философ отличается от художника вот чем: он стремится не только к созерцанию истины, но и к упорядочиванию истин, он стремится сделать из всей вселенной внятную структуру. Кроме того, его не гонит слепень творчества, он не вынужден облекать свои образы в видимую или слышимую форму. Он более удален от натиска жизни. И все же философ, как и художник, живет в своем собственном мире, где есть свои чары, близкие к красоте, и секрет этих чар - та же отрешенность от тирании практической жизни.

Суть искусства, говорит Сантаяна, заключается в "устойчивом созерцании вещей в их порядке и ценности". Возможно, он дает определение философии.

Если искусство и философия близки друг другу, то искусство и наука в своем начале, хотя и не в своем окончательном развитии, противоположны. Наука, как кажется, начинается со стремления к практической пользе. Наука, как сказал нам профессор Бергсон, имеет своей первоначальной целью создание инструментов для жизни. Человек пытается выяснить законы природы, то есть то, как ведут себя естественные вещи, прежде всего для того, чтобы овладеть ими, управлять ими, формировать их в своих целях. Вот почему наука поначалу так близка к магии - ведь и та и другая призывают к ней:

"Я сделаю, я сделаю, и я сделаю".

Но, хотя ноги науки прочно стоят на твердой почве практических действий, ее голова тоже иногда касается самых высоких небес. Настоящий человек науки, как и философ, вскоре приходит к поиску истины и знаний ради них самих. В искусстве, в науке, в философии в конце концов наступает одинаковая отрешенность от личных желаний и практических реакций; и к художнику, и к человеку науки, и к философу через эту отрешенность порой приходит тот самый покой, который превосходит всякое понимание.

Часто делаются попытки приписать искусству полезность, свойство орудий труда, характерное для зарождения науки. Иногда говорят, что нет ничего прекрасного, что не было бы полезным; красота кувшина или стола зависит, как нам часто говорят, от его идеального приспособления к использованию. Здесь есть некоторая путаница в мыслях и очевидное, но, возможно, неосознанное, специальное угождение. Большая часть искусства, особенно декоративного, возникает из утилитарных соображений, но его цель и критерий - не утилитарность. Искусство может быть структурным, памятным, магическим, каким угодно, может вырастать из всевозможных практических потребностей, но только когда оно отрывается от этих практических потребностей, искусство становится самим собой и приходит к себе. Это не значит, что кувшины или столы должны быть плохими кувшинами или столами, и тем более не значит, что кувшины или столы должны быть покрыты бессмысленным машинным орнаментом; но полезность кувшина или стола - это благо само по себе, независимое от его достоинств как искусства, хотя часто и связанное с ними.

Никто, я думаю, никогда не называл искусство "служанкой науки". Действительно, нет необходимости устанавливать иерархию. Однако в каком-то смысле верно и обратное: наука - служанка искусства. Искусство, как мы уже убедились, возможно только тогда, когда можно безопасно отключить двигательные реакции. Долгой дисциплиной ритуала человек приучил себя ослаблять контроль над действием и довольствоваться теневой подделкой практики. Наконец, когда благодаря знаниям он освободился от необходимости немедленно реагировать на надвигающуюся реальность, он на мгновение полностью ослабил хватку, стал свободным для взгляда, и родилось искусство. Он никогда не может надолго оставить свою хватку, но, похоже, по мере развития науки, когда жизнь становится все легче и легче, все безопаснее и безопаснее, он может ослаблять хватку на более длительные промежутки времени. Человек покоряет окружающий его мир сначала силой, а затем разумом; и когда материальный мир освоен и лежит у него наготове, ему больше не нужна грубая сила, и не нужен разум для изготовления орудий завоевания. Он волен думать ради мысли, он может снова довериться интуиции и, прежде всего, осмелиться потерять себя в созерцании, осмелиться быть все больше и больше художником. Только здесь таится почти ироническая опасность. Эмоции по отношению к жизни - это основной материал, из которого создается

искусство; может возникнуть нехватка этого самого эмоционального материала, из которого в конечном счете спрессовано само искусство.

Наука, таким образом, помогает сделать искусство возможным, делая жизнь безопаснее и проще, она "прокладывает в пустыне прямую дорогу для нашего Бога". Но лишь изредка и с особыми ограничениями, которые легко понять, она предоставляет реальный материал для искусства. Наука имеет дело с абстракциями, понятиями, названиями классов, созданных интеллектом для удобства, чтобы мы могли обращаться с жизнью с желаемой для нас стороны. Когда мы классифицируем вещи, даем им названия классов, мы просто отмечаем для удобства, что некоторые реально существующие объекты обладают сходными качествами, и этот факт нам удобно знать и регистрировать. Эти названия классов, будучи *абстракциями*, то есть наборами качеств, оторванными от живых реальных объектов, не так легко вызывают эмоции, и, следовательно, не легко становятся материалом для искусства, чья функция - выражать и передавать эмоции. Конкретные качества, такие как любовь, честь, вера, могут вызывать и *вызывают* эмоции; и некоторые наборы качеств, такие как, например, материнство, имеют тенденцию к персонификации; но обычное обозначение классов, таких как лошадь, человек, треугольник, не может легко стать материалом для искусства; оно остается практической полезностью для науки.

В этом отношении абстракции, классовые имена науки сильно отличаются от тех других абстракций или нереальностей, которые мы уже изучали, - богов примитивной религии. Об этом свидетельствует сам термин, который мы используем. *Абстракции* - это вещи, качества, *вырванные* сознательно интеллектом из реальных, объективно существующих вещей. Первобытные боги - это олицетворения, то есть коллективные эмоции, облеченные в воображаемую форму. Дионис имеет не более реальное, объективное существование, чем абстрактная лошадь. Но бог Дионис не был создан интеллектом для практического удобства, его породила эмоция, и, следовательно, он вновь обретает ее. Поэтому он и все остальные боги - подходящий материал для искусства; он, действительно, одна из самых ранних форм искусства. Абстрактный конь, с другой стороны, является результатом размышлений. Мы должны почитать его за необычайную полезность для целей практической жизни, но он оставляет нас холодными, и, по мнению художника, им лучше пренебречь.

Остается связь искусства с религией.⁵⁶ Можно надеяться, что теперь это отношение стало очевидным. Вся цель данной книги заключалась в том, чтобы показать, как первобытное искусство выросло из ритуала, как искусство на самом деле является лишь более поздней и более сублимированной, более обособленной формой ритуала. Далее мы увидели, что сами первобытные боги были лишь проекциями или, если нам так больше нравится, олицетворениями ритуала. Они возникли прямо из него.

Теперь мы осторожно говорим "первобытные боги", и это без намерения обскурантизма. Бог более поздних времен, неизвестный источник жизни, неразгаданная тайна мира, не порожден обрядом, не является, по сути, поводом или объектом искусства. С его отношением к искусству, которого действительно практически не существует, нам нечего делать. О других богах можно с уверенностью сказать, что они не только являются объектами искусства, но и его первоматериалом; словом, примитивная теология - это ранняя стадия формирования искусства. Каждый примитивный бог, как и обряд, из которого он возник, - это полустанок между практической жизнью и искусством; он появляется на свет из наполовину, но только наполовину, подавленного желания.

Так есть ли разница, кроме степени отстраненности, между религией и искусством? Оба они обладают одинаковой эмоциональной силой; оба несут в себе чувство долга, хотя долг

религии сильнее. Но между ними есть один безошибочный критерий, который имеет огромное значение и последствия. Примитивная религия утверждает, что ее фантазии имеют объективное существование; искусство, к счастью, не предъявляет подобных претензий. Поклонник Аполлона верит не только в то, что он представил себе прекрасную фигуру бога и отлил ее копию в камне, но и в то, что во внешнем мире бог Аполлон существует как объект. Это, конечно, неправда, то есть не соответствует действительности. Бога Аполлона не существует, и наука начисто отменяет Аполлона, Диониса и все подобные вымышленные объекты; это *эйдолы*, идола, фантазмы, а не объективные реальности. Аполлон исчезает раньше Диониса, потому что поклоняющийся Дионису держится за реальность, которую он и его церковь или группа спроецировали на бога. Он знает, что *prier, c'est élaborer Dieu*; или, как он выразился бы, он "един со своим богом". Религия имеет то общее с искусством, что она дискредитирует реальный практический мир; но только потому, что она создает новый мир и настаивает на его актуальности и объективности.

Почему концепция бога налагает обязательства? Только потому и в той мере, в какой он претендует на объективное существование. С самого начала наделяя своего бога объективным существованием, поклоняющийся не позволяет ему занять место в том высоком царстве духовных реальностей, которым является воображение, и помещает его в тот низший объективный мир, который всегда вынуждает к практической реакции. То, что могло бы быть идеалом, становится идолом. И сразу же этот овеществленный идол вызывает всевозможные ритуальные реакции - молитвы, хвалу и жертвоприношения. Как будто во вселенной появился еще один, более требовательный и властный человек. Но если на минуту задуматься, то становится ясно, что, когда мы переходим от смутного ощущения силы или *маны*, которое испытывал дикарь, к личному богу, к Дионису или Аполлону, хотя это может показаться отступлением назад, на самом деле это продвижение вперед. Это замена человеческой и довольно гуманной силы на неисчислимую прихотливую и часто жестокою. Идол - это шаг к идеалу, а не шаг от него. Ритуал создает этих идолов, а дело науки - разрушить их и освободить дух для созерцания. Ритуал должен исчезнуть, чтобы искусство могло возвыситься.

Но мы никогда не должны забывать, что ритуал - это мост, по которому проходит человек, лестница, по которой он поднимается от земли к небу. Мост не должен быть разрушен, пока не будет совершен переход. А время еще не пришло. Мы не должны спускать лестницу, пока не убедимся, что по ней поднялся последний ангел. Только тогда, наконец, мы не смеем оставлять ее на месте. Земля тянет к себе, и может случиться так, что ангелы, которые поднялись, спустятся и навсегда останутся падшими.

В завершение нашего исследования было бы неплохо проверить выводы, к которым мы пришли, сравнив их с некоторыми *endoxa*, как назвал бы их Аристотель, то есть мнениями и теориями, актуальными на данный момент. Мы берем эти современные споры, не подразумевая, что они обязательно имеют большое значение в истории искусства или что они в каком-то фундаментальном смысле являются новыми открытиями; но потому, что они в данный момент актуальны и жизненны, и, следовательно, являются хорошим тестом для адекватности наших доктрин. Будет удовлетворительно, если мы обнаружим, что наша точка зрения включает эти современные мнения, даже если она в некоторой степени изменяет их и, можно надеяться, выставляет их в новом свете.

Мы уже рассмотрели теорию, согласно которой искусство - это создание красоты, стремление к ней или наслаждение ею. Другие взгляды легко делятся на две группы:

(1) Теория "подражания" с ее модификацией, теорией идеализации, которая гласит, что искусство либо копирует природу, либо, используя природные материалы, улучшает ее.

(2) Теория "самовыражения", согласно которой целью искусства является выражение эмоций и мыслей художника.

Теория "подражания" нынче не в моде. Ее придерживались Платон и Аристотель, хотя Аристотель, как мы видели, понимал под "подражанием природе" не совсем то, что мы понимаем сегодня. Теория подражания начала отмирать с ростом романтизма, который подчеркивал личные, индивидуальные эмоции художника. Уистлер нанес ей грубый, непродуманный удар своим эффектным, но на самом деле глупым и неуместным замечанием, что пытаться создавать искусство, подражая природе, - "все равно что пытаться сочинять музыку, сидя на рояле". Но, как уже отмечалось, теория подражания искусству была действительно убита изобретением фотографии. Самый бесчувственный человек не мог не видеть, что в произведении искусства, скульптуре или живописи, есть элемент ценности, которого не найти в точной копии фотографии. Отныне теория подражания продолжала жить только в ослабленной форме идеализации.

Реакция против теории подражания естественно и неизбежно зашла слишком далеко. Мы "выплеснули ребенка вместе с водой из ванной". На протяжении всей книги мы пытались показать, что искусство *возникает из* ритуала, а ритуал по своей сути является блеклым действием, подражанием. Более того, каждое произведение искусства - это копия чего-то, но не копия чего-то, имеющего реальное существование во внешнем мире. Скорее, это копия того внутреннего и высокоэмоционального видения художника, которое ему дано увидеть и воссоздать, когда он освобождается от определенных практических реакций.

Импрессионизм, доминировавший в изобразительном искусстве поздних лет XIX века, был в значительной степени модифицированной и очень тонкой имитацией. Отказавшись от условностей в отношении того, какими *должны быть* вещи, - *условностей*, основанных в основном не на видении, а на знании или воображении, - импрессионист настаивает на очищении своего видения от знаний и изображении вещей не такими, какие они есть, а такими, какими они *выглядят* на самом деле. Он подражает природе не в целом, а в том виде, в каком она предстает перед его глазами. Это было очень нужное и ценное очищение, поскольку живопись - искусство, предназначенное для глаза. Но когда новые эффекты простого мира, новые материалы света, тени и тона были в какой-то степени - никогда не полностью - освоены, последовала неизбежная реакция. Возникли пост-импрессионисты и футуристы. Их не очень-то хочется объединять, но у обоих есть одна общая черта - они экспрессионисты, а не импрессионисты, не подражатели.

У экспрессионистов, как бы они себя ни называли, есть один критерий. Они считают, что искусство - это не копирование или идеализация природы, или какого-либо ее аспекта, а выражение и передача эмоций художника. Мы видим, что между ними и подражателями импрессионисты образуют тонкий мостик. Они тоже сосредотачивают свое внимание на художнике, а не на объекте, но только на особом *видении* художника, на его впечатлении, на том, что он видит, а не на его эмоциях, на том, что он чувствует.

Современная жизнь *не* проста - не может быть простой - не должна быть простой; не зря мы являемся наследниками веков. Поэтому искусство, выражающее наше отношение к современной жизни, не может быть простым; и, более того, оно должно прежде всего воплощать не только тот живой клубок, который футуристы считают таким реальным, но и очищать и упорядочивать его, усложняя тональность и ритм, до сих пор не использовавшиеся. Одно искусство, помимо всех прочих, расцвело в наши дни настоящей,

спонтанной, не сознательной жизнью, и это - Музыка; другие искусства стоят кругом, наполовину парализованные, с поникшими, пустыми руками. Девятнадцатый век стал свидетелем огромного развития искусства, которое могло выразить абстрактные, нелокализованные, неперсонифицированные чувства более полно, чем живопись или поэзия, - искусства музыки.

Как хорошо заметил современный критик⁵⁷ : "В тоне и ритме музыки есть обозначение для каждого вида и степени действия и страсти, представляя абстрактные формы их возбуждения, колебания, напряжения, кризиса, успокоения; и все это *анонимно*, без места, действующих лиц, обстоятельств, названных или описанных, без единого произнесенного слова. Поэзия должна поставлять определенные мысли, аргументы, приводящие к заключению, идеи, заложенные в то или иное вероучение или систему; и для придания им силы можно распоряжаться лишь несколькими ритмами, ограниченными продолжительностью человеческого дыхания и высотой октавы. Маленькие эффекты, созданные в этом маленьком компасе, музыка считает и выстраивает в огромные ткани эмоций с беспутной свободой, о которой не мечтают ни в одном другом искусстве".

Возможно, в течение столетия, слишком застойного и вялого, чтобы проявлять свои собственные эмоции, слишком рефлексивного, чтобы быть откровенно чувственным, музыка представляет собой теневой спектакль чувств и эмоций, служащий *катарсисом* или очищением.

Так или иначе, "искусство, которое два века назад вышло из старого мира с несколькими песнопениями, любовными песнями и танцами; которое столетие назад все еще было привязано к словам мессы или оперы; или сплетение маленьких танцевальных движений в "сюиту", в прошлом веке превратилось в этот необыкновенный дебош, в котором человек, никогда не видевший битвы, не любивший женщину и не поклонявшийся богу, может не только идеально, но и благодаря реакции своих нервов и пульса на мгновенную ритмическую атаку, наслаждаться призраками борьбы, восторга и возвышения с неслыханной громкостью и сложностью, мукой, триумфом, безответственностью. Дана усиленная схема действия и эмоций: каждый человек может подбирать к ней те образы, которые ему по душе".⁵⁸

Если наше утверждение, высказанное в этой книге, верно, то экспрессионисты в одном вопросе совершенно правы. Искусство, как мы видели, снова и снова поднимается путем ритуала из эмоций, из жизни, остро и ярко освещенной. Молодое поколение постоянно говорит о жизни; у них своего рода культ жизни. Некоторые из них, более доблестные духом, даже склонны пренебрегать искусством, чтобы жизнь была более возвышенной. "Хватит рисовать и лепить, - кричат они, - идите посмотрите футбольный матч". Вот вам и жизнь! Жизнь, несомненно, важна для искусства, потому что жизнь - это материал для эмоций, но некоторые мыслители и художники имеют странное ограниченное представление о том, что такое жизнь. Кажется, что она должна быть, прежде всего, физической. Сидеть и мечтать в своем кабинете - это не жизнь. Причину этого странного ограничения легко понять. Мы все думаем, что жизнь - это особенно та жизнь, которой мы сами *не* живем. Трудлюбивый университетский профессор думает, что "жизнь" можно найти во французском кафе; лондонский журналист ищет "жизнь" среди голых полинезийцев. Культ дикости и даже простоты в любой форме означает лишь усложнение цивилизации и снижение физической жизнеспособности.

Экспрессионист, таким образом, триумфально прав, делая акцент на эмоциях; но он не прав, если ограничивает жизнь некоторыми ее более элементарными проявлениями; и тем более

он не прав, на наш взгляд, делая жизнь и искусство в каком-либо смысле соэкстенсивными. Искусство, как мы видели, поддерживает и оживляет жизнь, но делает это только путем отхода от этих самых элементарных форм жизни, путем подавления определенных чувственных реакций.

В другом вопросе одна секция экспрессионистов, футуристы, в основном правы. Выражаемая эмоция - это эмоция сегодняшнего дня, а еще лучше - завтрашнего. Миметический танец возник не только и не столько из размышлений о прошлом, сколько из непосредственной радости, неизбежного страха или настойчивой надежды на будущее. Возможно, мы не готовы пойти на все, "сжечь все музеи" из-за их заразного разложения, хотя мы могли бы быть готовы "изгнать обнаженную на десять лет". Если должно существовать настоящее живое искусство, оно должно возникать не из созерцания греческих статуй, не из возрождения народных песен, даже не из переигрывания греческих пьес, а из острого чувства, испытываемого к вещам и людям, живущим сегодня, в современных условиях, включая, среди прочих и более глубоких форм жизни, спешку и современной улицы, визг автомобилей и аэропланов.

Есть художники, живущие в наши дни, бродячие гуляки, которые хотели бы вернуться в Средневековье, тоскуют по тому времени, когда каждый человек украшал свой дом прекрасным орнаментом, когда в каждой деревенской церкви была своя Мадонна с младенцем, когда, одним словом, искусство и жизнь, и религия шли рука об руку, а не были резко разделены кастами и профессиями. Но мы не можем вернуть время вспять, и, если при дифференциации мы что-то теряем, то многое приобретаем. Старый хоровой танец на оркестровой площадке был недифференцированной вещью, в нем была своя красота; но благодаря его дифференциации, разделению художника, актеров и зрителей, мы приобрели драму. Мы не можем бросать неохотные взгляды назад; мир идет вперед к новым формам жизни, и церкви сегодняшнего дня должны стать музеями завтрашнего дня.

Любопытно и поучительно отметить, что теория искусства Толстого, хотя и не его практика, по сути своей экспрессивна и даже приближается к догмам футуристов. Искусство для него - это просто передача личных эмоций другим. Это может быть плохая эмоция или хорошая, но это должна быть эмоция. Возьмем его простой и поучительный пример: мальчик идет в лес и встречает волка, он пугается, возвращается и рассказывает другим жителям деревни, что он чувствовал, как он шел в лес, чувствуя себя счастливым и веселым, а пришел волк, и как он выглядел, и как он начал бояться. Это, по мнению Толстого, и есть искусство. Даже если бы мальчик никогда не видел волка, если бы он действительно в другое время испугался и если бы он смог вызвать страх в себе и передать его другим - это тоже было бы искусством. Главное, по Толстому, чтобы он сам чувствовал и так изображал свое чувство, чтобы передавал его другим.⁵⁹ Художественные школы, художественный профессионализм, художественная критика - все это бесполезно или даже хуже, чем бесполезно, потому что они не могут научить человека чувствовать. Это может сделать только жизнь.

Всякое искусство, по Толстому, хорошо *quâ* искусство, которому удастся передать эмоцию. Но есть хорошие эмоции и плохие эмоции, и единственный подходящий материал для искусства - это хорошие эмоции, а единственная хорошая эмоция, единственная эмоция, которую стоит выражать, заключена, по Толстому, в религии дня. Именно так он объясняет постоянную близость искусства и религии почти во все эпохи. Вместо того чтобы рассматривать религию как раннюю фазу искусства, он определяет религиозное восприятие как высший социальный идеал момента, как то "понимание смысла жизни, которое представляет собой высшую ступень, которой достигли люди данного общества, понимание, определяющее высшее благо, к которому это общество стремится". "Религиозное

восприятие в обществе, - красиво добавляет он, - подобно направлению течения реки. Если река течет, то она должна иметь направление". Таким образом, религия для Толстого - это не догма, не мелочность, она делает догму невозможной. Религиозное восприятие современности течет, говорит Толстой, по христианскому руслу к объединению человека в общее братство. Дело современного художника - чувствовать и передавать эмоции этого единства людей.

Мы не ставим перед собой задачу выяснить, насколько адекватным или, более того, просветляющим является определение религии, данное Толстым. Мы хотим отметить, что он понимает, что в искусстве мы должны смотреть и чувствовать, и смотреть и чувствовать вперед, а не назад, если мы хотим жить. Искусство, как и язык, всегда стремится вперед, к новым, более полным и тонким эмоциям. Она, кажется, в каком-то смысле опережает даже науку; поэт смутно предсказывает то, что подтвердит позднее сделанное открытие. Невозможно предугадать, будут ли старые каналы, старые формы достаточны для нового духа и как долго они будут существовать.

Мы заканчиваем на очень важном моменте, хотя доктрина, которую мы хотели бы подчеркнуть, может быть для некоторых трудным высказыванием, даже камнем преткновения. Искусство, как понял Толстой, социально, а не индивидуально. Искусство, как мы видели, социально по происхождению, оно остается и должно оставаться социальным по функции. Танец, из которого выросла драма, был хоровым танцем, танцем группы, коллектива, церкви, общины, тем, что греки называли *тиасос*. Это слово означает *группу и предмет преданности*; а благоговение, преданность, коллективные эмоции социальны по самой своей сути. Эта группа, как мы видели, была, начала, целым собранием посвященных соплеменников, связанных общим именем, сплотившихся вокруг общего символа.

Даже сегодня, когда индивидуализм буйствует, искусство несет на себе следы своего коллективного, социального происхождения. Мы чувствуем в нем, как уже отмечалось, некое "долженствование", которое всегда означает социальную обязанность. Более того, всякий раз, когда мы имеем новое движение в искусстве, оно исходит от группы, обычно от небольшой профессиональной группы, но отмечено сильными социальными инстинктами, миссионерским духом, неистовым рвением в пропаганде, тенденцией, всегда социальной, кристаллизовать убеждения в догму. Вряд ли мы, если только мы не такие высокодушные, как Толстой, можем надеяться в наши дни на то, что искусство станет всемирным. Племя вымерло, семья в ее старой жесткой форме умерла, социальные группы, на которые мы теперь смотрим как на центры эмоций, - это группы промышленности, профессионализма и простого взаимного притяжения. Пусть такие группы кажутся маленькими и странными, но они являются реальными социальными факторами.

Сейчас этот социальный, коллективный элемент в искусстве слишком часто забывается. Когда художник заявляет, что самовыражение - цель искусства, он слишком склонен иметь в виду только самовыражение - выражение индивидуальных эмоций. Выражение индивидуальных эмоций очень тесно соседствует с самовозвеличиванием, почти идентично ему. То, что должно быть щедрым и отчасти альтруистическим возвеличиванием, превращается в *манию величия*. Этот эгоизм, конечно, является опасностью, присущей любому искусству. Приостановка двигательных реакций на практический мир изолирует художника, отрезает его от своих собратьев, делает его в некотором смысле эгоистом. Искусство, говорил Золя, - это "мир, увиденный через темперамент". Но это отстранение не для того, чтобы он обратился вовнутрь, питаясь собственными жизненными силами, а для того, чтобы освободить его для созерцания. Все великое искусство освобождает от себя.

Молодые часто являются временными художниками: искусство, основанное на жизни, требует сильной жизненной силы. Молодые также эгоцентричны и стремятся к самосовершенствованию. Эта потребность в самовыражении является своего рода художественным импульсом. Молодые, отчасти из-за незрелости, отчасти из-за глупых условностей, отгорожены от реальной жизни; они уединяются, вынужденные стать в некотором смысле художниками, или, если у них нет на это сил, по крайней мере, самовозвеличивателями. Они пишут лирические стихи, любят маскарады, фокусируют жизнь на себе таким образом, который впоследствии сама жизнь делает невозможным. Это псевдоискусство, это самовозвеличивание обычно умирает естественной смертью в возрасте до тридцати лет. Если же оно продолжает жить, то одним из лекарств является, конечно же, научная позиция; та позиция, которая направлена на рассмотрение и выявление отношений вещей между собой, а не их личного отношения к нам. Изучение науки - бесценная дисциплина самоотречения, но только самоотречения; оно освобождает нас от самих себя, но не связывает с другими. Настоящее и естественное средство от эгоизма молодежи - это жизнь, не обязательно посиделки в кафе или даже просмотр футбольных матчей, но напряженная деятельность в самых простых человеческих отношениях, в повседневных делах. "Все, что находит рука твоя делать, делай силою своею".

Между художником и большим практическим миром, в котором он живет, всегда есть некоторый диссонанс, но те эпохи наиболее счастливы, в которых этот диссонанс наименьший. Деятнадцатый век, на фоне его великолепных достижений в науке и промышленности, в правительстве и образовании, и, прежде всего, в человечестве, интересно иллюстрирует этот конфликт. К литературе, искусству, которое может само себя объяснить, великий общественный мир в целом относился благоговейно и разумно. Ее великие прозаики были в мире со своей аудиторией и вдохновлялись великими общественными интересами. Некоторые из величайших, например Толстой, создавали свои лучшие произведения на общечеловеческие темы, а число их читателей и почитателей исчислялось, вероятно, миллионами. Такие писатели, как Диккенс, Теккерей, Кингсли, Милль и Карлайл, даже такие поэты, как Теннисон и Браунинг, были полны великих общественных интересов и причин, и в разной степени и на разных этапах своей жизни были глубоко и безмерно популярны. С другой стороны, в начале периода можно найти такие фигуры, как Блейк и Шелли, а также целый ряд художников - прерафаэлитов, импрессионистов, - которые словно пришельцы бродили по филистерскому миру. Даже такие великие фигуры, как Берн-Джонс и Уистлер, большую часть своей жизни оставались непризнанными или осмеянными. Милле привлек внимание всего мира, но строгое братство считало, что он в том или ином смысле продал свою душу и совершил великий грех - стал считать себя буржуа. Буржуа следует презирать не частично, а полностью. Его жизнь, его интересы, его этический кодекс и поведение должны быть предметом полного безразличия или веселого презрения для настоящего художника, который намерен делать свое настоящее дело и называть свою душу своей.

В определенный момент, в восьмидесятые и девяностые годы, казалось, что эти доктрины общепризнанны, а развод между искусством и обществом стал окончательным. Но кажется, что эта позиция, совпавшая с периодом реакции в политических вопросах и возрождением веры в силу и необоснованный авторитет, уже уходит в прошлое. Не мало признаков того, что искусство, как в живописи и скульптуре, так и в поэзии и романах, снова начинает осознавать свою социальную функцию, начинает быть нетерпимым к простым индивидуальным эмоциям, начинает стремиться к чему-то большему, более связанному с чувством к общему благу и ради него.

Возьмем, к примеру, произведения мистера Голсуорси, мистера Мэйсфилда или мистера Арнольда Беннета. Не оценивая их достоинства или недостатки, мы не можем не отметить, что в них всегда присутствует социальное чувство, будь то класс или целое сообщество. В такой пьесе, как *"Правосудие"*, писатель не "выражает" себя, не просто показывает пафос судьбы одного человека, он ставит перед нами гораздо большее - человека, трагически пойманного и разорванного в железных руках рукотворной машины, самого общества. Воплощенный закон - главный герой и, как водится, злодей произведения. Это фрагмент *"Les Misérables"* заново, в более суровой и сдержанной технике. Такое искусство, несомненно, начинается с эмоций по отношению к личным событиям - ни с чего другого оно начать не может; но, даже отправляясь в широкие моря, оно отвязывается от личных швартовов.

Наука вернула нам нечто странное, похожее на мир-душу, и искусство начинает чувствовать, что оно должно выразить наши эмоции по отношению к ней. Такое искусство подвергается неотъемлемой и неизбежной опасности. Сама его масштабность и новизна порождает новые и мощные реакции. Если в процессе творчества их не удастся подавить, художник потеряется в реформаторах, а пьеса или роман превратятся в тракт. Это не значит, что художник, если он достаточно силен, не может быть и реформатором, только не в момент творчества.

Искусство мистера Арнольда Беннетта получает свою масштабность, свою коллективность отчасти благодаря растяжению во времени. Далеко не стремясь к красоте, он почти с головой уходит в уродство. Он не жалеет для нас даже скуки, чтобы мы могли почувствовать длинные, пустые пространства жизни, их тоскливую реальность. Мы живо интересуемся любовью героя и героини, но все это время происходит нечто гораздо большее, поколение за поколением проносятся мимо в непрерывной панораме; это жизнь не Эдвина и Хильды, это жизнь Пяти Городов. После такого масштабного видения возвращаться к обычной индивидуалистической истории любви - все равно что смотреть в телескоп не с той стороны.

Искусство высокого качества и калибра редко бывает непонятным. Великие популярные писатели девятнадцатого века - Диккенс, Теккерей, Теннисон, Толстой - писали так, чтобы все могли понять. По-настоящему большой художник хочет сказать что-то важное, показать что-то грандиозное, что-то, что движет им и давит на него; и он скажет это просто потому, что он должен это сказать. Он сделает это без всяких приспособлений, а главное - без всяких неясностей. Она достаточно досаждала и терзала его, пока пробивала себе дорогу к рождению. Он не успокоится, пока не скажет ее, и скажет так ясно, как только может. Он говорит это не сознательно, не ради других, а для себя, чтобы облегчить бремя больших мыслей. Более того, искусство, чье дело - передавать эмоции, не должно нуждаться в комментариях. Искусство возникает из *теорий*, созерцания, устойчивого созерцания, но никогда из *теории*. Теория не может ни породить его, ни окончательно поддержать. Выставка картин с пояснительным каталогом, пусть и интересным с научной точки зрения, в некотором смысле самоосуждается.

Однако мы должны помнить, что все искусство не принадлежит всему обществу. Есть небольшие группы, испытывающие свои собственные, пусть небольшие, но все же коллективные эмоции, создающие свой собственный язык, непонятный иногда всем, кроме них самих. Они правы, что создают его, но, если они обращаются к более широкому миру, они должны стремиться говорить на вульгарном языке, понятном народу.

Действительно, обнадеживающим знаком времени, признаком возрождения социальных, а не индивидуалистических инстинктов является то, что молодое поколение поэтов, по крайней мере во Франции, стремится объединиться в небольшие группы, скрепленные не

просто эксцентричностью языка или одежды, но глубокими внутренними убеждениями, прочно вошедшими в обиход. Такое единство духа прослеживается в работах последней группы мыслителей и писателей, известных как *унианемисты*. Они пытались и не смогли основать сообщество. Их доктрина, если можно назвать доктриной столь изменчивые убеждения, странным образом напоминает старую групповую религию общего танца, только более четко сформулированную. О единоверце можно было бы сказать: "*Он живет в неразличимости*". Для него суровый древнеримский мандат *Divide et impera*, "Разделяй людей, чтобы властвовать над ними", означает смерть. Он мечтает не об империи и личной собственности, а об осуществлении жизни, общей для всех. Для этой школы великой реальностью является социальная группа, в какой бы форме она ни существовала - семьи, деревни или города. Их единственная догма - единство и неизмеримая святость жизни. На практике они являются христианами, но полностью свободны от аскетизма современного христианства. Их отношение к искусству максимально отдалено от эстетской исключительности конца прошлого века и является ее антитезой. Подобно святому Петру, унианемисты видели, как спускается простыня, и слышали голос с небес, говорящий: "Не называй ничего ни обычным, ни нечистым".

Прежде всего, унианемист помнит и заново осознает старую истину, что "никто не живет для себя". Согласно кредо экспрессиониста, как мы уже видели, цель искусства - выражать и передавать эмоции. Самые полные и прекрасные эмоции - это те, что испытывает один человек по отношению к другому. Каждая симпатия обогащает жизнь, каждая антипатия - отрицает. Отсюда следует, что для единомышленника Любовь - это исполнение его Закона.

Это прекрасная и животворящая вера, которую с чувством и совершенной искренностью выражает по отношению ко всей природе индийский поэт Тагор, а по отношению к человечеству - особенно М. Вильдрак в своей "*Книге любви*" ("*Livre d'Amour*"). В своем "Комментарии" он рассказывает, как сегодня поэт, сидя дома с пером и бумагой перед собой, чувствует, что зажат, задушен самим собой. Он уже собирался заново рассказать старую, старую историю о себе, снова вывести себя на сцену своей поэмы - все того же старого пыльного себя, переодетого, наряженного заново. Внезапно он понимает, что этот образ пошлый и постыдный. Ему становится жарко при взгляде на нее; он должен выйти на воздух, на улицу, из душного музея, где так долго ворошил прах мертвого эгоиста, выйти в большую жизнь, в жизнь своих товарищей; он должен жить, с ними, ими, в них.

"Я устал от дел, совершаемых внутри себя,
Я устал от путешествий внутри себя,
И от героизма, сотворенного росчерком пера,
И от красоты, состоящей из формул.

"Мне стыдно лгать своей работе,
За то, что моя работа лжет моей жизни,
И за то, что могу довольствоваться собой,
сжигая сладкие пряности,
С запахом плесени, что здесь хозяин".

И снова в "Завоевателях" поэт мечтает о Победителе, у которого нет войска, о рыцаре, который скачет пешком, о крестоносце без breviария и списания, о пилигриме любви, который сиянием своих глаз притягивает к себе всех людей, а они в свою очередь притягивают других людей, пока, наконец:

"Наступило время в стране,
Время Великого Завоевания,
Когда люди с таким желанием
Покинули порог своей двери
Чтобы идти навстречу друг другу.

"И пришло время в стране
Когда заполнить всю ее историю
Не было ничего, кроме песен в унисон,
Один хоровод танцевал вокруг домов,
Одна битва и одна победа".

И вот наша сказка заканчивается там, где началась, - хороводом.

54 *Этика*, X, 4.

55 Х. Бергсон, *Жизнь и сознание*, Лекция Хаксли, 29 мая 1911 года.

56 Религия здесь используется в значении поклонения той или иной форме бога, как практический аналог теологии.

57 Мистер Д. С. Макколл.

58 Д. С. Макколл, *Искусство девятнадцатого века*, стр. 21. (1902.)

59 Интересно обнаружить, что со времени написания этой статьи "Исповедание веры", опубликованное в каталоге Второй постимпрессионистской выставки (1912, стр. 21), сознательно или бессознательно воспроизводит точку зрения Толстого: *Мы перестали спрашивать: "Что изображает эта картина?", а спрашиваем: "Что она заставляет нас чувствовать?"*.

БИБЛИОГРАФИЯ

Лучшим справочником по древним и примитивным ритуалам является книга:

Frazer, J. G. *The Golden Bough*, 3rd edition, 1911, из которой взято большинство примеров в настоящем руководстве. Особенно следует обратиться к IV части *"Золотой ветви"*, т. е. к разделу, посвященному Адонису, Аттису и Осирису.

Также более ранняя, эпохальная книга:

Robertson Smith, W. *Lectures on the Religion of the Semites*, 1889 [3-е издание, 1927]. Что касается некоторых фундаментальных ритуальных понятий, *например*, жертвоприношения, святости и т. д.

[О египетском и вавилонском ритуале: *Myth and Ritual*, edited by S. H. Hooke, 1933].

О греческой драме, как возникшей из ритуального танца: Экскурс профессора Гилберта Мюррея о *ритуальных формах, сохранившихся в греческой трагедии*, в книге Дж. Э. Харрисона *"Фемида"*, 1912, и стр. 327-40 в той же книге; а о религии Диониса и драме - в книге Дж. Э. Харрисона *"Пролегомены"*, 1907, главы VIII и X. О слиянии ритуального танца и поклонения героям см. в книге У. Лифа *"Гомер и история"*, 1915, глава VII. Совершенно иной взгляд на драму как на возникшую исключительно из поклонения мертвым см. в книге

профессора У. Риджуэя "*Происхождение трагедии*", 1910. Важное обсуждение связи трагедии с зимним праздником Ленея содержится в книге А. Б. Кука "*Зевс*", т. i, с. 6 (xxi) [1914].

[Более поздние работы по греческой драме: A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 1927; G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, 1941].

Для первобытного искусства:

Hirn, Y. *The Origins of Art*, 1900. Основная теория книги, по мнению настоящего писателя, неадекватна, но она содержит прекрасное собрание фактов, касающихся искусства, магии, искусства и работы, миметических танцев и т. д., и много ценных обсуждений принципов.

Гроссе, Э. *Зарождение искусства*, 1897, в Чикагской антропологической серии. Ценна своими полными иллюстрациями первобытного искусства, а также текстом.

[Boas, F., *Primitive Art*, 1927.]

Для теории искусства:

Толстой, Л. *Что такое искусство?* Перевод Эйлмера Мода, в библиотеке Скотта.

Fry, Roger E. *An Essay in Aesthetics*, in the *New Quarterly*, April 1909, p. 174.

Это лучшее из известных мне общих положений о функции искусства. Его следует читать в связи со статьей мистера Буллоу, процитированной на с. 129, в которой дается психологическая основа аналогичного взгляда на природу искусства. Моя собственная теория была сформулирована независимо, в связи с развитием греческого театра, но я очень рад обнаружить, что она в значительной степени согласуется с мнением двух таких выдающихся авторитетов в области эстетизма. Мои более поздние выводы об искусстве см. в "*Альфа и Омега*", 1915, с. 208-220.

[Caudwell, C., *Illusion and Reality*, 1937].

Для более продвинутых студентов:

Dussauze, Henri. *Les Règles esthétiques et les lois du sentiment*, 1911.

Müller-Freienfels, R. *Psychologie der Kunst*, 1912.